

P.o.germ.

59

S/1

Leffing
Lukoon.



VERLAG
VON
FERDINAND SCHÖNINGH PADERBORN

**Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker mit Kommentar
für den Schulgebrauch und das Privatstudium.**

In handlichem Oktav-Format. brosch. — Für gebundene Exemplare erhöht
sich der Preis um 30 Bfg. pro Band. Bisher erschienen:

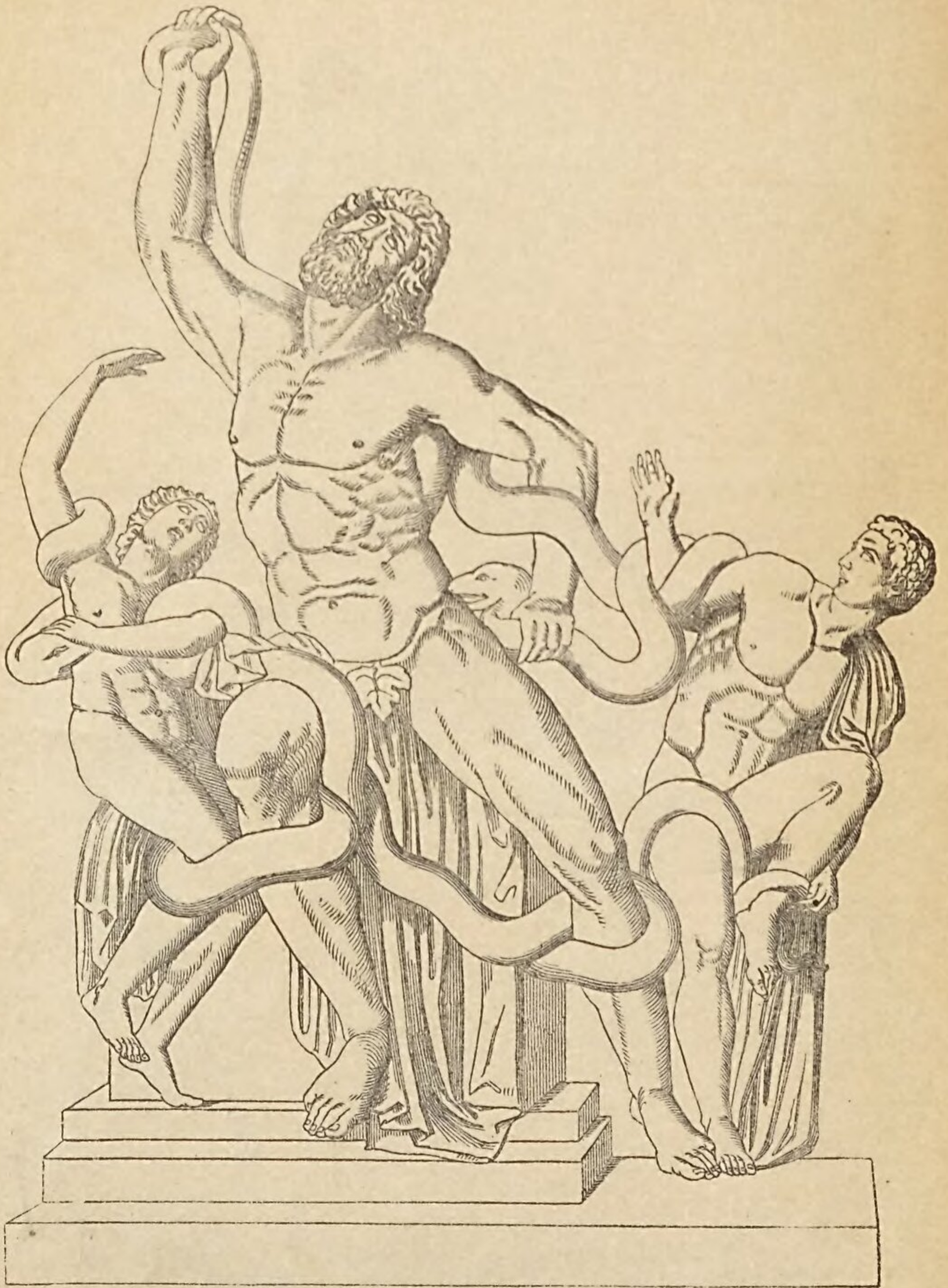
- I. Lessings Laokoon von Dr. J. Buschmann, Provinzial-
Schulrat. Mit 1 Holzschnitt. 5. Aufl. *M* 1,20
- II. Goethes Hermann und Dorothea von Dr. C. A. Funke,
Seminar-Direktor. 8. verb. Aufl. *M* 1,00
- III. Goethes Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Von
Dr. H. Vockeradt, Gymn.-Dir. 4. verb. Aufl. *M* 1,35
- IV. Schillers Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Aufzügen. Von
Dr. C. A. Funke. Mit 1 Kärtchen. 7. verb. Aufl. *M* 1,20
- V. Lessings Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück.
Ein Lustspiel. Von Dr. C. A. Funke. 6. verb. Aufl. *M* 1,20
- VI. Schillers Maria Stuart. Trauerspiel. Von Dr. Heinrich
Heskamp. 3. verb. Aufl. *M* 1,35
- VII. Schillers Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. Von
Dr. C. A. Funke. 3. Aufl. *M* 1,80
- VIII. Lessings Emilia Galotti. Von Dr. H. Deiter, Professor.
2. Aufl. *M* 0,80
- IX. Schillers Jungfrau von Orleans. Von Dr. C. A.
Funke. 4. verb. Aufl. *M* 1,20
- X. Goethes Egmont v. P. Bürn, Prof. 2. verb. Aufl. *M* 1,20
- XI. Schillers Brant von Messina oder die feindlichen Brüder.
Ein Trauerspiel. Von Dr. H. Heskamp. 2. Aufl. *M* 1,20
- XII. Klopstocks Ausgewählte Oden und Elegieen nebst
Bruchstücken aus dem Messias. Von Dr. Bernhard Wer-
neke, Gymnasial-Direktor 2. Aufl. *M* 1,80
- XIII. Herders Eid von Dr. P. Schwarz, Oberlehrer. *M* 1,20
- XIV. Goethes Gök von Bersichingen mit der eisernen Hand.
Ein Schauspiel. Von Dr. J. Heumes, Oberlehrer. Mit
1 Karte. 2. verb. Aufl. *M* 1,35
- XV. Göthes Torquato Casso. Von Dr. Wilh. Wittich,
Realgymnasial-Direktor. 2. Aufl. *M* 1,35
- XVI. Goethes Lyrische Gedichte. Von Dr. J. Heumes. *M* 1,20
- XVII. Kleists Prinz Friedrich von Homburg. Von Dr. J. Heu-
wes, Oberlehrer. Mit 1 Illustration. *M* 1,20
- XVIII. Ahlands Ernst, Herzog v. Schwaben. Von Dr. Grohn,
Oberlehrer. *M* 0,80
- XIX. Ausgewählte Balladen Goethes und Schillers. Von
Dr. J. Heumes, Oberlehrer. *M* 1,00

<36634192830011

<36634192830011

Bayer. Staatsbibliothek

I.



(Figur I. zeigt die Gruppe, wie sie thatsächlich ergänzt ist.)

II.



(Figur II. zeigt die Gruppe, wie sie hätte ergänzt werden müssen.)



1800

Handwritten text, possibly a title or header.

Handwritten text, possibly a date or location.

1800

Handwritten text, possibly a title or header.

Handwritten text, possibly a date or location.



Handwritten text, possibly a title or header.

1800

Handwritten text, possibly a date or location.

Handwritten text, possibly a title or header.

Schöningh's
Ausgaben deutscher Klassiker

mit ausführlichen Erläuterungen.

1. Band:

Lessings Laokoon

für den Schulgebrauch bearbeitet und erläutert

von

Dr. J. Buschmann.

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

1894.

Zweigniederlassungen in Münster, Osnabrück u. Mainz.

Lessings Laokoon

für den Schulgebrauch bearbeitet und erläutert

von

Dr. G. Buschmann,

Direktor des Königl. Gymnasiums zu Bonn.

Jeder Deutsche, wenn er Lessing nennen
höret, fühle Stolz.

Rü d e r t.

Sechste verbesserte Auflage.

Mit zwei Holzschnitten.

Paderborn.

Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.

1894.

Zweigniederlassungen in Münster, Osnabrück u. Mainz.



Einleitung.

1. Die außerordentliche Pflege, welche man seit der Wiederbelebung des klassischen Alterthums der Malerei und der Skulptur widmete, und die bevorzugte Stellung, welche diesen Künsten vor den übrigen und namentlich vor der Dichtkunst eingeräumt wurde, hatte allmählich dahin geführt, daß man den Wert der Poesie und ihr Verhältniß zu der Malerei völlig verkannte, sie dieser als der höheren und weiteren Kunst unterordnete und schließlich die Gesetze der Dichtkunst und der Malerei so mit einander vermengte, daß der beste Maler auch für den besten Dichter, der beste Dichter für den besten Maler galt. Diese unrichtige Auffassung that der gedeihlichen Entwicklung beider Kunstgattungen erheblichen Eintrag. In der Malerei kam seit dem Ende des 16. Jahrhunderts der Naturalismus zum Durchbruch, der als höchstes Endziel der Kunst Wahrheit der Empfindungen und Affekte im Ausdruck anstrebte; daneben machte sich das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Sucht nach allegorischen Darstellungen breit, worin selbst Meister wie Peter Paul Rubens (1577—1640) zu glänzen suchten. Die Dichter ihrerseits fingen an, die beschreibende Dichtung als selbständige Gattung zu pflegen, und bestrebten sich bei der Schilderung von Gegenständen durch eine möglichst eingehende Aufzählung ihrer sämtlichen Eigenschaften es dem Maler in der Klarheit und Anschaulichkeit gleichzuthun. Selbst in der Behandlung allegorischer Darstellungen wurde die bildende Kunst nachgeahmt; die allegorischen Figuren wurden durch eine Reihe von Sinnbildern malerisch ausgestaffiert, ganze Schriften mit allegorischem Apparate angefüllt.

Der Ausspruch des griechischen Dichters Simonides, daß die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei sei, und das *ut pictura poësis* des Horaz wurden als Norm antiker Kunstanschauung angesehen, und man übersah, daß, wenn die Alten die Künste rücksichtlich ihrer Wirkung auf den menschlichen Sinn und Geist einander gleichstellten, sie sich doch stets bewußt blieben, wie sehr die Künste nicht nur in den Gegenständen, welche sie darstellen, sondern auch durch die Art und Weise der Darstellung sich von einander unterscheiden.

In Deutschland hatte zuerst Opitz (1597—1639) die beschreibende Dichtung als selbständige Form behandelt und jenen Ausspruch des Simonides in einem Gedichte an den Maler Strobil zum Gesetz erhoben.¹ Seitdem blieb die beschreibend-belehrende Dichtung das Hauptfeld, auf welchem sich die namhaftesten Dichter des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewegten. Am weitesten gingen die Dichter der zweiten schlesischen Schule. Später wurde von größerem Einfluß auf diese Dichtgattung B. H. Brockes (1680—1747), der mehrere englische und französische Gedichte beschreibenden und belehrenden Inhalts, unter anderen des englischen Dichters Thomson „Jahreszeiten“ ins Deutsche übertrug und durch sein „Irdisches Vergnügen in Gott“ (Hamburg, 1721—1748) selbst Muster und Vorbild wurde. Es folgten Albrecht von Hallers „Alpen“ (Zürich, 1729) und Chr. W. von Kleist „Frühling“ (Berlin, 1749).

Die Kritik arbeitete dieser Geschmacksrichtung in die Hände, statt ihr entgegenzutreten. Der Engländer Jos. Spence machte in seinem Werke „Polymetis“ (London, 1747) den

¹ Denn sollt' ich dich nicht kennen,
Ich, der Poeten Teil, als wie sie ja mich nennen,
Dich, aller Maler Licht? Es weiß fast auch ein Kind,
Daß dein' und meine Kunst Geschwisterkinder sind.
Wir schreiben auf Papier, ihr auf Papier und Leder,
Auf Holz, Metall und Gold; der Pinsel macht der Feder,
Die Feder wiederum dem Pinsel alles nach.
Das ist's, was hierbevor der Chäroneser* sprach,
Der Mann, dem Griechenland und Rom nicht kann bezahlen
Der Klugheit hohen Wert, daß euer edles Malen
Ein schweigendes Gedicht und die Poeterei
Ein redendes Gemäld' und Bild, das lebe, sei.

* Plutarch.

Versuch, für jedes aus dem Altertum überlieferte Denkmal bildender Kunst irgend eine Stelle eines klassischen Dichters zu erweisen, die dem Künstler bei seiner Arbeit vorgezeichnet habe. Der Franzose Graf Caylus wollte sogar in seinen „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homère et de l’Enéide de Virgile“ (Paris, 1757) die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein für den Dichter machen und die Rangordnung der Dichter nach der Anzahl der Gemälde bestimmen, welche sie dem Maler bieten. Unter den deutschen Kritikern vertraten denselben Standpunkt: Bodmer in seinen „Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter“ (Zürich, 1741), Breitinger in seiner „Kritischen Dichtkunst“ (Zürich, 1740) und Hagedorn¹ in seinen „Betrachtungen über die Malerei“ (Leipzig, 1762). Dieser stellte geradezu die Behauptung auf, die Gesetze der Dichtkunst seien beinahe ebenso viele Lehrsätze für den Maler, und Breitinger verlangt von einem guten poetischen Gemälde, daß es „eine beständige und weitläufige Malerei“ genannt werden könne, und nennt ein solches Gemälde eine der „sonderbarsten Schönheiten“ der Dichtkunst, wenn es „dem Auge der Seele die Gegenstände in solch einer Klarheit vorstelle, als ob sie gegenwärtig und sichtbar vor uns ständen.“ Selbst der berühmte Kunstkenner Joh. Joach. Winckelmann vertrat in seinem Erstlingswerke „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (Leipzig und Dresden, 1754) noch ganz den Standpunkt seiner Zeitgenossen, wenn er behauptete: „Es scheint nicht widersprechend, daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne, und daß es folglich dem Maler möglich sei, dem Dichter zu folgen, sowie es die Musik imstande ist zu thun.“

2. Es konnte nicht fehlen, daß diese Richtung auf die Dauer bei besonneneren Geistern Widerspruch hervorrief. Schon der Franzose Dubos hatte in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“ (Paris, 1719) den Unterschied zwischen Malerei und Poesie schärfer ins Auge gefaßt. Inbezug auf die Malerei warnt er vor rein allegorischen Darstellungen und dringt auf die Wahl schöner und

¹ Der Bruder des Dichters.

angemessener Gegenstände; auch hebt er die Vorzüge der Poesie vor der Malerei hervor, weil der Maler nur einen einzigen Moment einer dauernden Handlung darstellen könne, während der Dichter uns diese Handlung in ihrem ganzen Verlaufe vorführe. Der englische Dichter Pope sah auf die malerischen Versuche seiner „poetischen Kindheit“ mit großer Geringschätzung zurück, und von Kleist versichert Lessing, daß der sich auf seinen „Frühling“ sehr wenig eingebildet habe und daß er ihm, hätte er länger gelebt, eine ganze andere Gestalt würde gegeben haben. Sollte aber dem Unwesen ein für alle Male gründlich gesteuert werden, so mußte der Versuch gemacht werden, an Stelle dieser verkehrten Theorie eine neue aufzubauen, welche die beiden Künste in ihre richtigen Fahrstraßen zurückführte und der Poesie die ihr gebührende hervorragende Bedeutung vor der Malerei wiedergab. Diesen Versuch machte Lessings „Laokoon“.

Lessing war der erste deutsche Kritiker, welcher mit Bewußtsein die Aufgabe verfolgte, die Rechte der Poesie als der höchsten aller Künste zu verfechten, und gleichzeitig der deutschen Poesie die Bahnen anwies, welche sie verfolgen mußte, um diese Stellung zu erringen. Wiederholt hatte er die Würde der Poesie betont, hatte durch den Hinweis auf die Alten und durch die Hervorhebung Shakespeares vor den Franzosen nachahmenswerte Muster aufgestellt (Vademecum für S. G. Lange, Rettungen des Horaz, Litteraturbriefe); er hatte dem Lehrgedicht und der Fabel ihre Rangordnung unter den übrigen Dichtgattungen zugewiesen (Pope ein Metaphysiker, Abhandlungen über die Fabel); in dem Briefwechsel mit seinem Freunde Mendelssohn endlich hatte er wiederholt die Fragen über das Wesen der Poesie und ihr Verhältnis zu der Malerei eingehend berührt. In dieser seiner kritischen Thätigkeit liegt der Weg vorgezeichnet, welcher ihn auf den „Laokoon“ führte. Von einer Bemerkung Winckelmanns über den Laokoon als Werk der bildenden Kunst ausgehend und weiterhin an die genannten Schriften Spences und Caylus' anknüpfend, suchte Lessing während seines Aufenthaltes in Breslau (1760—1765) in einer Reihe von „Aufsätzen“ die beiden Kunstarten auf das einer jeden eigentümliche Gebiet zurückzuführen und mit der ganzen Schärfe seiner Kritik ihre unübersteigbaren Grenzen

festzustellen. Nach Berlin zurückgekehrt, vereinigte er diese Aufsätze, die er anfangs getrennt hatte herausgeben wollen, zu einem Ganzen,¹ und das Werk erschien unter dem Titel: „Laokoön: oder über die Grenzen der Mahleren und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte; von Gotth. Ephr. Lessing. Erster Teil. Berlin, bey Chr. Fr. Voß. 1766.“ Das Ganze war auf drei Teile angelegt, und Lessings Plan scheint gewesen zu sein, in seinem „Laokoön“ „eine Poetik in größtem Stile zu schaffen, mit Berücksichtigung der bildenden, ja aller übrigen Künste, eine Kunstlehre, in welcher das Drama als die höchste Spitze aller Kunst erschien.“ Doch brachten Lessings weitere Schicksale das Werk ins Stocken, und der „Laokoön“ blieb ein Torso, zu dessen Ergänzung die fragmentarischen Bemerkungen, welche sich unter den hinterlassenen Papieren fanden, nur ungenügenden Aufschluß geben. Einen gewissen Abschluß fanden die im „Laokoön“ niedergelegten Anschauungen allerdings, zum Teile wenigstens, in der „Hamburgischen Dramaturgie“.

3. Lessings „Laokoön“ setzte den Verirrungen der Poesie auf das Gebiet der bildenden Künste eine feste Schranke. Eine ganze Reihe unumstößlicher Ideen war neu erschlossen: die Schönheit als das höchste Princip für die Malerei und bildende Kunst der Alten; der Nachweis, auf welche Weise allein der Maler und der bildende Künstler mit dem Dichter zu wetteifern imstande seien; die Rangstellung der Poesie über

¹ Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ war erschienen (Dresden, 1764). „Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben,“ ruft Lessing aus, seine Untersuchungen unterbrechend. Doch veranlaßten ihn Bemerkungen Winckelmanns über einige Punkte der alten Kunstgeschichte, namentlich über die Zeit, wann die Laokoöngruppe entstanden sei, zu einer Digression, die er gleichsam als Anhang seinem Werke beifügte. Dieser Anhang sowohl wie die „beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“ sind in der vorliegenden Ausgabe gestrichen, da sie für den Zweck, für welchen diese bestimmt ist, wenig oder gar nicht dienlich sind. Übrigens sagte schon Lessing selbst: „In der künftigen Ausgabe des Laokoön fällt der ganze Abschnitt, der ihn (Winckelmann) betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.“ Briefe antiq. Inhalts, 38 zu Ende.

alle übrigen Künste; die Erweiterung ihres Gebietes über die ganze sichtbare und unsichtbare Welt; der Beweis, daß Handlung das eigentliche Leben der Poesie sei. Dies alles und vieles andere war ein Gewinn von unschätzbarem Werte und ein wesentliches Förderungsmittel für die Entwicklung der deutschen Poesie in der nachfolgenden Zeit. „Daher war uns,“ sagt Göthe, „jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vortreffliche Denker durch düstere Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings *Laokoön* auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverständene *ut pictura poësis* war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt war. Jener arbeitet auf den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens; alle bisherige anleitende und urteilende Kritik war wie ein abgetragener Rock weggeworfen.“ Wenn Lessing überhaupt in dem Gange der deutschen Literatur als Markstein eines gewaltigen Um- und Aufschwunges dasteht, so hat der „*Laokoön*“ zu dieser seiner Bedeutung nicht das wenigste beigetragen. Die malende Poesie ist wenigstens als selbständige Gattung seitdem aus der Poesie verschwunden. Schon Wieland sagte, er gehe jeder Versuchung zum Beschreiben und Schildern aus dem Wege, weil ihn Lessing am Ohre zupfe. Nicht, als ob nun überhaupt nicht mehr beschrieben und geschildert worden wäre; nicht bloß räumliche Gegenstände, auch Handlungen werden von unsern besten Dichtern bisweilen im Sinne der bildenden Künste malerisch dargestellt. Aber die beschreibende Darstellung ist nicht mehr Selbstzweck, ist nicht mehr der alleinige und eigentliche Gegenstand einer Dichtung. Sie ist im Gedichte nur mehr, was in der Landschaft die Staffage, was in einem historischen Gemälde

die Handlung ist; und wie Staffage und Handlung dem Maler die zeitliche Situation und den Ausdruck liefern, so giebt dem Dichter die Beschreibung die örtliche Situation. Beispiele davon sind unter den neueren Dichtern zahllos. Es braucht nur hingewiesen zu werden auf die Balladendichtung Göthes, Schillers und Uhlands, auf Schillers Glocke und Spaziergang, auf Göthes Hermann und Dorothea, um fast auf jeder Seite die leitende Hand Lessings zu erblicken. Trotzdem ist die beschreibende Poesie noch einmal als selbständige Gattung wiedergekehrt in den Gedichten Matthiissons und Salis-Seewis'. Die Mondcheingemälde, die Abendlandschaften, die Berg-, See- und Burgruinenbeschreibungen dieser Dichter sind genau die poetische Gattung, welche Lessing als Eingriff in das fremde Gebiet des Malers verurteilt. Doch hat Schiller wenigstens rücksichtlich Matthiissons nachgewiesen, inwieweit es diesem Dichter gelungen ist, die von Lessing bezeichneten Klippen zu vermeiden (vgl. Schiller, Über Matthiissons Gedichte). Daß aber die neueste Zeit den Lessingschen Gesetzen teilweise wieder untreu geworden ist, beklagt Geibel mit Recht, wenn er sagt:

Welch ein Schweifen, welch ein Irren,
 Aller Grenzen wild Verwirren!
 Unsr Zeit nimmt's für Genie.
 Tonkunst will Gedanken klingen,
 Dichtkunst eitel Farben bringen,
 Malerei malt Poesie.

Wir haben im „Laokoön“ kein auf systematischen Grundsätzen methodisch aufgebautes Werk zu suchen. Systematische Bücher zu schreiben war Lessings Art nicht; er schrieb, wie sich die Gedanken bei ihm entwickelten, und läßt dadurch den Leser einen interessanten Einblick in die Werkstatt seines Geistes thun. „Lessings Schreibart,“ sagt Herder, „ist der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da macht, nicht der gedacht haben will, sondern uns vordenkt; wir sehen sein Werk werden wie den Schild des Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen; nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den anderen, der Folgesatz kommt näher: da ist das Produkt der Betrachtung.“ Lessings

Sprache ist ebenso einfach als natürlich, ohne Künstelei und Geſuchtheit, leicht und anmutig gleitet ſein Redefluß dahin, das Schwierigſte wird verſtändlich, das Verwirrteſte plan. Das Geiſtreiche in ſeinen Wendungen, die Gelenkigkeit im Ausdrucke, die Schärfe und Klarheit in der Bezeichnung jedes Dinges und Gedankens machen ihn zur anziehendſten Lektüre. Jeder Satz, jedes Wort hat ſeine Bedeutung; nichts iſt überflüſſig, nichts zu viel, nichts zu wenig. Einen ganz beſonderen Reiz gewährt die Methode der Unterſuchung. Irgend eine Bemerkung eines Schriftſtellers, ein Einwurf dagegen führt Leſſing durch eine Reihe von Folgerungen zu den überraiſchendſten Reſultaten. Wir wandeln mit ihm den Weg eines „Spaziergängers“ durch heitere Sonnenpfade und ſchattige Laubgänge dahin; dem Ermüdeten gewährt er angenehme Ruhepunkte; hier und da zeigt er uns die wunderbarſten Fernſichten. Endlich ſind wir am Ziele, und mit dem Gefühle der innerſten Befriedigung ſchauen wir auf den hinter uns liegenden Weg zurück. So iſt Leſſings „Laokoön“ nach Herders Ausdrucke ein Werk, an welchem die drei Guldgöttinnen unter den menſchlichen Wiſſenſchaften, die Muſe der Philoſophie, der Poefie und der Kunſt des Schönen, geſchäftig geweſen, ein Werk, welches man mit der Bildſäule, von welcher es den Namen hat, vergleichen könnte.¹

4. Es war Leſſings Abſicht nicht geweſen, eine eigentliche Theorie der Kunſt zu ſchreiben; ſein „Laokoön“ verfolgte bloß

¹ Leſſings Sprache hat manche, von dem heutigen Sprachgebrauche abweichende Eigentümlichkeiten. Dahin gehören viele Subſtantivformen auf —ung und einige auf —ſchaft (Beeiferung, Unſichtbarwerdungen, Verſchwindungen; Endſchaft), dann die Auslaſſung der Hilfsverben „haben“ und „ſein“, namentlich in relativen, aber auch in konjunk-tionalen Nebenjätzen, ſo jedesmal, wenn zwei Hilfsverben zuſammen-treffen würden. Auch Latinismen finden ſich, ſo ein Accuſativ mit dem Infinitiv (I, 2). Dazu kommen andere, im jetzigen Sprachgebrauche durchaus ungewöhnliche Wörter und Formen (das Schild ſtatt der Schild, Maul ſtatt Mund, ißt ſtatt jezt, ſchwache Deklinationsformen anſtatt der ſtarken, die Genitivbildung der mit dem Artikel verſehenen Eigennamen auf — s, wie des Homers, des Jupiters, des Vulkans u. a. m.). In der vorliegenden Ausgabe ſind die Leſſingschen Eigentümlichkeiten beibehalten, doch iſt die Rechtschreibung dem Standpunkte der heutigen Zeit angepaßt; auch das — s im Genitiv der Eigennamen iſt geſtrichen.

den Zweck, die trüben Ideen, welche bis dahin das Leben der Poesie beherrscht hatten, zu klären. Seine Aufsätze sind, wie er selbst sagt, zufälliger Weise und zumeist nach der Folge seiner Lektüre entstanden. Endlich aber ist sein Werk nicht zum Abschlusse gediehen; Gedanken, die in diesem ersten Teile nur angedeutet waren, wären ohne Zweifel in den nachfolgenden weiter ausgeführt worden; manche Beziehungen zwischen der Malerei und Poesie, die überhaupt nicht berührt sind, wären dort zur Sprache gekommen. So ist es nicht wunderbar, daß seitens der Kritik, welche sich des „Laokoön“ gleich bei seinem Erscheinen bemächtigte, gerade solche Punkte aufgegriffen und bemängelt wurden, die Lessing in diesem ersten Teile noch unbeachtet gelassen oder nicht zum Abschluß gebracht hatte. Von dieser Art sind die Kritiken Herders und Garves. Herder folgt in dem ersten Teile seiner „Kritischen Wälder“ (1769) dem Werke Lessings Schritt vor Schritt, faßt aber die Gegenstände unter anderen Gesichtspunkten auf als Lessing. Sein besonderes Verdienst war es, die Musik in den Kreis der Betrachtungen gezogen zu haben, ein Verdienst Garves hingegen, dessen Beurteilung in der „Allgemeinen Bibliothek der schönen Wissenschaften und Künste“ erschien, auf die genaueren Unterschiede zwischen Malerei und Skulptur, auf die Berechtigung des Principes der modernen Lyrik gegen Lessings allzu antik einseitige plastische Auffassung und auf die Bedeutung der historischen Gemälde aufmerksam gemacht zu haben.

Herder und Garve waren übrigens die beiden einzigen Kritiker, die Lessings Beifall und Zufriedenheit erwarben. Die meisten übrigen hielten sich ohne Sinn für die Bedeutung des Werkes an Einzelheiten und abschweifende Bemerkungen Lessings und holten daraus den Stoff zu den haltlosesten und abgeschmacktesten Angriffen. Zu diesen gehört der Haller Professor Chr. Ad. Klok. Die Behauptung Lessings, daß die Alten nie eine Furie gebildet und den Tod nie als Skelett dargestellt hätten, bewog Klok zu einem Versuche, das Gegenteil zu erweisen. Der unerquickliche Streit, in welchen Lessing durch die anmaßlichen Angriffe seines Gegners verwickelt wurde, hatte das Gute, daß er zwei neue Schriften Lessings hervorrief, die „Briefe antiquarischen Inhalts“ (Berlin, 1768—69), worin er nachwies, daß Klok den „Laokoön“

gar nicht verstanden habe, und die Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet haben“ (Berlin, 1769), worin er zeigt, daß die Alten den Tod nie unter einem abschreckenden Bilde dargestellt haben und daß die aus dem Altertume übernommenen Abbildungen von Skeletten, welche Klop gegen ihn ins Feld führt, nichts anderes bedeuten als die Bilder abgechiedener böser Seelen (larvae).

5. Da die Laokoongruppe in dem Gange der Lessing'schen Untersuchungen von der größten Bedeutung ist, so mögen hier einige Angaben über dieses berühmte Denkmal griechischer Kunst eine Stelle finden. Gefunden wurde die Gruppe im Jahre 1506 durch einen römischen Bürger in einem Weinberge nahe bei den Bädern des Titus. Vom Papste Julius II. angekauft, wurde sie im Vatikan aufgestellt, dessen Belvedere sie noch heute ziert. An der merkwürdig gut erhaltenen Gruppe fehlte nur der rechte Arm des Laokoon, der rechte Arm des jüngeren und die rechte Hand des älteren Sohnes. Die Ergänzung der beiden zuletzt genannten Teile bot keine besonderen Schwierigkeiten; der Arm des Vaters wurde jedoch, wie eine später aufgefundenene Kopie der Gruppe lehrt, unrichtig ergänzt. Der Arm war nämlich nicht gerade emporgestreckt, sondern griff in schmerzlicher Bewegung nach dem Hinterkopfe.¹ Der römische Schriftsteller Plinius der Ältere nennt als die Meister des Werkes die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus und giebt an, daß das Bildwerk zu seiner Zeit in dem Palaste des Kaisers Titus aufgestellt gewesen. Die Zeit, wann es entstanden, bildete lange eine Streitfrage. Lessing hielt die Gruppe für ein Werk der römischen Kaiserzeit und verteidigte diese Ansicht gegenüber Winkelmann, welcher dieser Zeit jede Möglichkeit einer so künstlerischen Auffassung absprechen zu müssen glaubte. Jedenfalls lassen sich bessere Gründe dafür anführen, daß das Kunstwerk der rhodischen Kunstschule entstammt, welche im 3. Jahrhundert vor Christus blühte. — Die in der Gruppe dargestellte Scene besteht eigentlich aus drei Teilen, die von den Künstlern geschickt zu einer Einheit verflochten sind. Der ältere Sohn ist noch völlig unverletzt und ist so lose von den Schlangen

¹ Vgl. das Titelbild.

umstrickt, daß es scheint, als müsse er noch dem drohenden Verderben entfliehen können; mit kläglichem Miene blickt er zu dem Vater auf, der durch den Biß des einen wütenden Ungeheuers bis zum Tode verwundet auf dem Altare zusammenbricht und nur noch mechanisch die Schlange zurückzudrängen sucht; der jüngere Sohn endlich liegt bereits im letzten Todeskampfe — wie eine geknickte Blume sinkt er zusammen und wird im nächsten Augenblicke den letzten Seufzer aushauchen.



Laokoon

oder

Über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Durch den Stoff und durch die Art der
Nachahmung unterscheiden sie sich.

Plutarch, Ob die Athener durch
Kriege oder durch Weisheit be-
rühmter sind. Kap. 3.

Johnson

Story of the American Revolution

Johnson, John. The American Revolution. New York: Johnson, 1877.

Johnson, John. The American Revolution. New York: Johnson, 1877.

Vorrede.

1. Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein zweiter suchte in das Innere¹ dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen², hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen, auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als Formen³.

Ein dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten, daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber, das zweite der Philosoph, das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen einen un rechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter fünfzig wichtige⁴ gegeben hat, wenn diese Anwendung

1. ¹ Das Wesen, den Grund. — ² ein gut deutsches Wort für das Fremdwort abstrahieren. — ³ auf die Poesie sowohl als auf die bildenden Künste. — ⁴ geistreiche.

jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

2. Falls Apelles und Protogenes¹ in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian² in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neueren haben in mehreren Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen³, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese⁴ des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides⁵ mehrere hatte, dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern, indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieser Wirkung, sie

2. ¹ Apelles und Protogenes, griech. Maler aus der Zeit Alexanders des Großen. — ² Die Theorie der Dichtkunst entwickelt Aristoteles (384—322 v. Chr.) in der Schrift „Über die Dichtkunst“ (*Περὶ ποιητικῆς*), Horaz (65—8 v. Chr.) in der poet. Epistel „An die Pisonen“ (*Ad Pisones*); die Theorie der Beredsamkeit Cicero (106—43 v. Chr.) in einer Reihe von rhetorischen Schriften, der röm. Lehrer der Beredsamkeit Quintilian (1. Jahrh. n. Chr.) in seinen „Unterweisungen über die Beredsamkeit“ (*Institutiones oratoriae*). — ³ sie zu über-
treffen. — ⁴ Antithese, Redefigur, worin Begriffe, die sich dem Sinne nach entgegenstehen, auch in den entsprechenden Satzgliedern einander gegenüber gestellt werden. — ⁵ Simonides, ihr. Dichter (um 500 v. Chr.); seines von den Alten gerühmten geistreichen Witzes wegen vergleicht ihn L. mit dem durch gleiche Eigenschaft bekannten Franzosen

dennoch sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung⁶ verschieden wären⁷.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Übereinstimmung der Malerei und Poesie die frudesten⁸ Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engeren Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die leichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja, diese Alerkritik hat zum Theil die Virtuosen⁹ selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei¹⁰ erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne,

Voltaire. Vergl. übr. Einl. 1. — ⁶ Nachahmung (*μιμησις*) war den Griechen der Ausdruck zur Bezeichnung des Wesens der Kunst. Sie sahen nämlich in der Thätigkeit des Künstlers ein nachahmendes Bilden insofern, als dieselbe stets ein sinnliches oder ein geistiges Object voraussetzt, dessen Bild sie hervorbringen will. Der im Deutschen übliche Ausdruck „Darstellung“ sagt viel weniger als das griechische Wort. — ⁷ Vgl. das Motto S. 137. — Wenn übrigens auch die Werke der alten bildenden Künstler meistens die Grundsätze Lessings erkennen lassen, in der Theorie waren die Gesetze der Malerei und Poesie keineswegs mit der Schärfe geschieden, welche Lessing anzunehmen geneigt ist. Auch der von Plutarch angegebene Unterschied ist nur ein äußerlicher. Dabei ist zu beachten, daß Plutarch nicht eigentlich von den Gegenständen der beiden Künste spricht, sondern von dem Material (*ὕλη*) derselben. Daß er hinzufügt, das Ziel, welches sie verfolgen, sei beiden Künsten gemeinsam, hat L. nicht erwähnt. — ⁸ roh, unreif (*crudus*), dann = oberflächlich. — ⁹ die Dichter und Maler. — ¹⁰ Übermäßige Neigung zu allegorischen Darstellungen, d. h. zur Darstellung abstrakter Begriffe in Bildern. Vgl. Einl. 1.

ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

3. Diesem falschen Geschmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze¹ angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektaneen zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen² Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten³ bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners⁴ Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte und mehrmalen auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste⁵ überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend⁶ ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

3. ¹ Allgemeine Grundsätze werden methodisch entwickelt, wenn sie nach bestimmten Gesichtspunkten so geordnet werden, daß entweder dadurch neue Erkenntnisse gewonnen oder gewonnene Kenntnisse anderen in überzeugender Weise mitgeteilt werden. — ² Systematische Bücher sind solche, die eine Summe von wissenschaftlichen Erkenntnissen so behandeln, daß alle Begriffe aus einem höchsten Principe in einer bestimmten Ordnung hergeleitet werden. Vgl. die Erklärung, die L. selbst giebt. — ³ Baumgarten (1714—62), Professor in Frankfurt a. O., begründete durch sein Werk *Aesthetica* (Hft., 1750—58) die Wissenschaft des Schönen. — ⁴ Gesner, Joh. Matth. (1691—1792), Professor in Göttingen; sein Wörterbuch führt den Titel: *Novus linguae et eruditionis romanae thesaurus* (Leipzig 1747). — ⁵ d. h. die Malerei und die Skulptur. — ⁶ d. h. diejenigen, welche wie die Poesie das zeitlich aufeinander Folgende, nicht wie die Malerei das im Raume neben einander Befindliche darstellen.

I.

1. Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann¹ in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres,“ sagt er, „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und geordnete Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon², und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt, dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet³; die Öffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt⁴. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet⁵; sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

1. ¹ Winckelmann, Joh. Joach., geb. zu Stendal 1717, seit 1755 Kunststudien halber in Rom, seit 1763 Oberaufseher der römischen Altertümer, 1768 gemordet zu Triest. Durch sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums“ (Dresden, 1764) wurde Winckelmann der Schöpfer der Kunstwissenschaft. — ² Vgl. Einl. 5. — ³ Vgl. V, 4, Anm. 3. — ⁴ Vgl. VI, 3, Anm. 1. — ⁵ Vgl. I, 3; IV, 3 ff.

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor⁶. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein“ u. s. w.⁷

2. Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische¹ des Schmerzes nicht erreicht zu haben², urteilen dürfte³, daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

3. „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene

⁶ Metrodor, griech. Maler und Philosoph (um 170 vor Chr.); ihn sandten die Athener dem Amilius Paullus, als dieser nach seinem Siege über den Perseus von ihnen einen Lehrer für seine Kinder und einen Maler zur Ausschmückung seines Triumphes sich erbat. — ⁷ Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 21. 22. Vgl. Einl. 2.

2. ¹ d. h. einen solchen Ausdruck des Schmerzes, der einer so heftigen Gemütsbewegung entsprechend wäre. — ² Beachte den Acc. mit d. Inf. Vgl. Einl. 3. Anm. 1. — ³ „Je entscheidender und gewaltsamer der Affekt in dem Gebiete der Tierheit (d. h. in denjenigen Erscheinungen am Menschen, die unter der blinden Gewalt des Naturtriebes stehen) sich äußert, ohne doch im Gebiete der Menschheit (d. h. in denjenigen Erscheinungen am Menschen, welche ihre Gesetze von der Freiheit empfangen) dieselbe Macht behaupten zu können, desto pathetischer ist die Darstellung und desto erhabener das Pathos.“ (Schiller.)

Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten¹. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug² dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunst-richter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen „Ah! ah! Weh! Weh! Weh mir!“ die ganzen Zeilen voller „Wehe! wehe!“, aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Abjekungen deklamirt werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

3. ¹ — er hebt weithallenden Ruf,
 Weil er anstieß oder vielleicht,
 Weil er unser Schiff in der un-
 gastlichen Bucht schaute. Gewaltig: Ha! schreit er.

Soph. Phil. 209 ff. (Donner.)

Philoktet, der Sohn eines thessalischen Fürsten, wurde als Teilnehmer an der Heerfahrt der Griechen nach Troja auf der Insel Chryse durch den Biß einer Schlange verwundet. Der furchtbare Schmerz, welchen ihm die gottgesandte unheilbare Wunde verursachte, preßte ihm so heftiges Wehklagen aus, daß die Häupter des griech. Heeres nach dem Rate des Odysseus den Kranken auf der Insel Lemnos aussetzten. Hier fristete er zehn lange Jahre ein elendes Dasein. Da belehrte die Griechen ein Orakelspruch, daß die Stadt nur durch den Bogen und die Pfeile des Herkules, welche in den Händen des Philoktet waren, fallen könne. Deshalb entsandten sie den Odysseus und den Neoptolemus, den Sohn des Achilles, nach Lemnos, um den Philoktet zu holen. Mit der Ankunft dieser beiden auf der Insel beginnt das Drama des Sophokles. (Von den sieben erhaltenen Dramen dieses größten der griech. Tragiker — 495—406 v. Chr. — nennt L. außer dem Philoktet die Trachinierinnen oder den sterbenden Herkules.) — ² Der dritte Aufzug schildert einen der von Zeit zu Zeit wiederkehrenden heftigeren Ausbrüche der Krankheit.

4. Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut¹; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Wange des Diomedes fühlte, schreit so gräßlich, als schrien zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen².

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äußerung dieses Gefühls durch Schreien oder durch Thränen oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art, nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

5. Ich weiß es, wir feineren Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern

4. ¹ Venus will ihren durch Diomedes bedrängten Sohn Aeneas schützen: Diomedes aber

Stürzte daher und traf mit eherner Spitze verwundend

Oben die liebliche Hand — — — — —

Laut wehklagte die Göttin, der Sohn sank nieder vom Arm ihr.

Il. V. 335 ff. (Donner)*.

² Mars unterstützt die Trojaner im Kampfe mit Diomedes; Diomedes, von der Minerva zum Angriff auf den Kriegsgott gereizt, verwundet ihn in der Weiche:

Da brüllte der eherne Mars,

Gleich als wenn neuntausend, ja wohl zehntausend vereinte

Männer im Streit aufschrie'n — — — — —

Bittern erfaßte die Troer und Danaer, Schrecken ergriff sie

Alle zumal; so brüllte des Kampfs unersättlicher Meister.

Il. V. 859 ff.

Vgl. Il. V. 68, 585; XIII. 393, 399, 538; XVI. 290, 490; XX. 403, 417; XXI. 181. In den meisten dieser Stellen handelt es sich freilich nicht um ein eigentliches Schreien, sondern ein Stöhnen, Seufzen und Klagen.

* Donner, Übersetzung des Homer, liegt auch den übrigen aus Homer entlehnten Stellen zugrunde.

waren Barbaren¹. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegen sehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines lieben Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths. Palnatoko² gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchte³ sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten⁴. Was bei den Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundzüge. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gestalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führet⁵, so merken

5. ¹ Doch nicht die Helden des Nibelungenliedes.

Dô klagete alsô sêre der kreftige man,

Daz daz hûs erdiezen von sîner stimme began.

St. 2324 (Bartsch.)

Der Etzelen jâmer der wart alsô grôz,

als eines lewen stimme. St. 2234.

Allerdings handelt es sich hier um den Ausdruck eines rein geistigen Schmerzes. — ² Palnatoko gründete, vor dem Dänenkönige Harald Blauzahn flüchtend, an der Odermündung um 968 n. Chr. die Stadt Jomsburg oder Vineta. — ³ alte, nicht ungewöhnliche Form für „fürchtete“. — ⁴ Dieses ist wohl zu beachten, wenn sich bei Homer Stellen finden, wo auch seine Helden den Schmerz unterdrücken. Bei seiner Verwundung durch den Pandarus „erschrickt“ Menelaus nur (Il. IV. 148), ebenso Agamemnon bei seiner Verwundung durch Roon (Il. XI. 254), und Diomedes, durch Pandarus verwundet, kämpft sogar ruhig weiter, wie sehr ihn auch die Wunde schmerzt (Il. V. 95 ff.). Überhaupt ist die Beherrschung der Gefühle durch die moralische Kraft und Ertragung des Leidens bei allem Gefühle für das Leiden von Gleichgültigkeit und Abstumpfung zu unterscheiden. Vgl. IV, 3, c.

⁵ Aber nachdem sie alle zugleich mit den Führern geordnet,

Zogen die Troer heran mit Lärm und Geschrei, — —

Doch sie wandelten schweigend, die mutentflammten Achäer.

Il. III. 1 ff.

Aber später rücken auch die Griechen häufig mit Sturmgeschrei gegen die Troer.

die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker schildern wollen⁶. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle⁷ eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgeht. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier⁸, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.

„Wiewohl ich es sonst nicht tadle,
Daß man den Toten beweint, der heimfiel seinem Verhängnis“

läßt er an einem andern Ort (Od. IV. 195 f.) den verständigen Sohn⁹ des weisen Nestor sagen.

6. Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules¹. Und auch diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der

⁶ Vgl. dagegen Il. IV. 506; XI. 50; XIII. 169, 383; XV. 312; XVI. 267. Nicht das Schlachtgeschrei, sondern das wilde Gebaren bezeichnet die Trojaner als weniger gesittete Völker. — ⁷ Il. VII. 425 ff. — ⁸ Dacier, Frau Anna (1654—1720), übersezte den Homer und andere Schriftsteller des Altertums ins Französische. — ⁹ Pisistratus, der den Telemach auf dessen Reise nach Sparta begleitet.

6. ¹ Die Gemahlin des Herkules, Dejanira, sendet ihrem Gatten, unbekannt mit der verhängnisvollen Kraft ihres Geschenkes und in dem Wahne, ihn, dessen Untreue sie fürchtet, inniger an sich fetten zu können, ein durch das Blut des einst durch die Pfeile des Herkules getöteten Kentauren Nessus vergiftetes Gewand. Kaum hat Herkules dieses angelegt, so verzehrt ein qualvoller Brand seine Glieder. Dem Leiden

Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter² an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig³, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

7. Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen, sondern es muß einen anderen Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatz ausdrückt.

II.

1. Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe¹, so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen

zu entgehen, verbrennt er sich auf dem Berge Öta. Vgl. IV, 3, d. — ² Chateaubrun (1686—1755). — ³ entsprechend.

1. ¹ Die Tochter des korinthischen Töpfers Butades saß neben ihrem Geliebten am Tage vor dessen Abreise; als nun der Schatten seines Gesichtes auf die Wand fiel, umzog sie diesen mit Linien; der Vater aber belegte den Schattenriß mit Thon und brannte danach ein Bild in seine Töpferwaren, um die Sehnsucht seiner

nicht müde geworden. Denn wird ist die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt². Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine³ Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Übung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler als der Endzweck der Kunst.⁴

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will?“ sagt ein alter Epigrammatist⁵ über einen höchst ungestalten⁶ Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalt wie möglich, ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

2. Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände

Tochter nach dem abwesenden Geliebten durch das Anschauen des Bildes zu mildern. — ² Für die Kunstanschauung Lessings ist folgende Stelle aus den Nachträgen beachtenswert: „Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind, er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand, und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Anteil.“ — ³ „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht und kein anderes als ein sinnliches Interesse erregt.“ (Schiller.) — ⁴ Diese Behauptung ist richtig, wenn man sie mit Herder so versteht: Es sei bei den Griechen kein herrschender, kein Hauptgeschmack gewesen, das erste beste zu schildern und zu bilden, um bloß durch die Ähnlichkeit sich als Künstler zu zeigen. Vgl. Krit. Wäld. 6. — ⁵ Die Epigramme verschiedener griech. Dichter wurden in späterer Zeit gesammelt; zwei dieser Sammlungen (Anthologien, Blumenlesen) sind noch erhalten. ⁶ L. sagt „ungestalteten“ und dem entsprechend gleich unten „ungestalten“.

nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Piräicus¹ sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Piräicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Giel- und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers² malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen.

3. Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt¹. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich gehalten wird. Es verdammt die griechischen Ghezzi², den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Teile des Urbildes zu erreichen, mit einem Worte, die Karikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellenodiken³ geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische⁴ gesetzt. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch

2. ¹ Pauson, Maler von Karikaturen, aus der Zeit des pelop. Krieges, Piräicus (so, nicht „Pyreicus“ ist zu lesen; vgl. Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. S. 501), aus ungewisser Zeit. — ² Die niederl. (holländ.) Malerschule, welche im 17. Jahrh. blühte, that sich namentlich in der Darstellung von Genrebildern hervor; ihre hauptsächlichsten Vertreter sind David Teniers, Adrian und Jiaak van Ostade und Jan Steen. —

3. ¹ Das Gesetz der Thebaner findet sich bei Aelian (um 180 n. Chr.) in dessen *Variae historiae* IV. 4. — ² Ghezzi (1674—1755), ein römischer Maler, der sich durch seine Karikaturen einen gewissen Ruhm erwarb. — ³ Die Richter bei den olympischen Spielen, welche den Siegern den Preis zuerkannten. — ⁴ Statue mit dem Bilde des Siegers. Übrigens galt eine solche Statue wohl nur als ehrenvoller.

das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen⁵, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

4. Ich wollte festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei. Und dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande¹ umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler² entweder ganz und gar oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Mut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben³.

⁵ So wie der Ästhetiker Baumgarten lehrte.

4. ¹ Zustände. — ² Das gilt wenigstens für die aus der Periode des erhabenen Stiles. — ³ Außer auf Vasenbildern, Sarkophag-Reliefs und geschnittenen Steinen finden sich unter den Denkmälern des Altertums Darstellungen der Furien nicht. In ihrem Tempel zu Athen standen ihre drei Statuen aus parischem Marmor, doch wird ausdrücklich berichtet, daß ihr Aussehen nichts Furchtbares gehabt. Vgl. Antiqu.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Juppiter, welcher den Blitz schleuderte, bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübnis gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes³? Sein Gemälde von der Opf rung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit erteilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser⁴, in den traurigen Physiognomieen so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener⁵, daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Composition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen⁶? — Was er nicht malen durfte, ließ

Briefe 6—8. und Einl. 4. — ³ Timanthes blühte um 500 v. Chr. zu Sikyon. Die Alten rühmen von seinen Gemälden, daß sie mehr erraten ließen, als sie wirklich ausdrückten, daß also der Phantasie des Beschauenden noch freier Spielraum gelassen würde. Vgl. III, 2. —

⁴ Der röm. Schriftsteller Plinius der Ältere (starb 79 n. Chr.) in seiner „Historia naturalis“, Buch XXXV. 35. — ⁵ Der röm. Geschichtsschreiber Valerius Maximus (1. Jahrh. n. Chr.) in seinem Werke „Factorum et dictorum memorabilium libri IX“, Buch VIII. 11. — ⁶ Eine ähnliche Darstellung der Opferung der Iphigenia findet sich auf einem pompejanischen Wandgemälde im Museum zu Neapel. Im übrigen ist die Verhüllung des Gesichts beim Schmerz nicht bloß in der Kunst bei den Alten Brauch gewesen.

er erraten. — Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

5. Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt¹. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet², weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann³.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, — beiseite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon⁴ bewies wenig Geschmac, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine

5. ¹ entstellt. — ² abwendet. — ³ Das Richtige des Resultates der Untersuchung giebt Winckelmann, jedoch unabhängig von Lessing, zu in einer Abhandlung „Kunst der Zeichnung der alten Völker“ (1766), wenn er sagt: „Weil der Künstler das Schönste in den schönen Bildern wählen muß, ist er in Hinsicht der Leidenschaften auf einen gewissen Grad des Ausdrucks eingeschränkt, welcher der Schönheit nicht nachtheilig sein soll.“ — ⁴ Montfaucon, franz. Altertumsforscher (1655—1741); am bekanntesten ist sein hier und öfter von Lessing angezogenes Werk „L'antiquité expliquée et représentée en figures“ (Paris 1719 ff.).

Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius⁵ nicht, daß Ajax⁶ in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieben haben⁷. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigen Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die lokrischen Felsen und die euböischen Vorgebirge davon ertönten⁸. Er war mehr finster als wild. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus⁹ schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte.

III.

1. Aber, wie schon gedacht¹, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstreckte sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit opfere, so müsse

Der Kopf mit aufgerissenem Munde ist jedenfalls eine Maske. —
⁵ Vgl. 4, Anm. 5. — ⁶ Vgl. III, 3. ff. — ⁷ Er giebt nämlich die vom Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Den Kalchas (malte er) traurig, den Ulysses betrübt, den Ajax schreiend, den Menelaos laut klagend. (V.) — Merke: nur gedacht = eben erwähnt.

⁸ Denn bald zur Erde schlug er hin, bald schwang er wild
 Empor sich wieder, stöhnend, heulend, daß es fern
 An Lokris' und Euböas Felsen widerklang.

Soph. Trach.

⁹ Pythagoras Leontinus aus Rhegium blühte um 450 v. Chr. und war berühmt durch lebensvolle Darstellung und ergreifenden Ausdruck in seinen Gemälden. Daß er einen Philoktet gebildet, vermutet Lessing aus einer Stelle bei Plinius XXXV. 59.

1. ¹ Vgl. Vorrede 2.

sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

2. Gesezt, man wollte diese Begriffe fürs erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen; sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum dem ohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermalßen betrachtet zu werden; so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht **fruchtbar** genug gewählt werden kann¹. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen heißt der Phantasie die Flügel binden und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet². Wenn Laokoön also seufzet,

2. ¹ „Nur der Moment ist fruchtbar, ist prägnant, der jedem Beschauer, auch dem, welchem der dargestellte Stoff völlig fremd ist, einen richtigen Begriff giebt von dem, was eben geschehen ist, geschieht und geschehen wird.“ (Blümner.) — ² Sinn: über die hinauszugehen sie durch die im Bilde sichtbare Fülle des Ausdrucks

so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichen, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als **transitorisch**³ denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können, alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekelst und grauet. La Mettrie⁴, der sich als einen zweiten Demofrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter⁵, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach oder zerstöret das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unablässig. Und nur dieses scheinbare Unablässige in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens

gehindert wird, da in dieser Fülle die Grenze dessen gegeben ist, was die Phantasie sich vorzustellen fähig ist. — ³ Transitorisch, d. i. nicht bloß „vorübergehend“ (denn auch die Laokoongruppe stellt einen vorübergehenden Moment dar), sondern, wie L. gleich hinzusetzt, „plötzlich ausbrechend und plötzlich verschwindend“. „Jeder Moment der Bewegung, der sich nicht festhalten läßt, der nur ein Übergang zum andern ist, die das gestörte Gleichgewicht wieder herstellen, bleibt der Plastik versagt.“ (Carriere, Ästhetik II. S. 81.) In diesem Sinne ist, zwar nach unserm Sprachgebrauche nicht das Schreien, wohl aber der plötzlich ausbrechende und plötzlich verschwindende Schrei, das Aufschreien, etwas Transitorisches. Kann aber die bildende Kunst überhaupt einen schreienden Menschen darstellen? — ⁴ La Mettrie, berühmter Atheist und Ennifer (1709—51), lebte, aus Frankreich vertrieben, eine Zeitlang am Hofe Friedrichs des Großen. — ⁵ Lessing sagt: öfter. —

mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken⁶.

3. Unter den alten Malern scheint Timomachus¹ Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äußerste nicht sowohl erblickt als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobspprüche zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen und so diesem flüchtig überhingehenden² Grade der äußersten

⁶ Inwiefern läßt sich mit diesen Auseinandersetzungen Lessings der Ausspruch Göthes über den Laokoon vereinigen: „Äußerst wichtig ist dieses Werk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen“?

3. ¹ Timomachus, griech. Maler aus Byzanz (aus ungewisser Zeit); seine beiden hier genannten Gemälde ließ Cäsar in Rom aufstellen. — ² vorübergehenden.

Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter, der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!“ setzt er voller Verdruß hinzu³.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat⁴ urtheilen. Ajax erschien nicht, wie er unter den Herden wüthet und Kinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben ißt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat, weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.⁵

IV.

1. Ich übersehe¹ die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrücke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesamt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben² notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermessliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle,

³ In der Anthologie, IV. 9. 10. — ⁴ Philostrat (um 200 n. Chr.) in seinem Roman über den Wundermann „Apollonius von Tyana“, II. 22. — ⁵ „Der wahre Grund, warum der Maler die Medea nicht in dem Augenblick, wo sie die Kinder mordet, und den Ajax nicht in dem Augenblick, wo er gegen das Vieh wüthet, malen darf, ist derselbe, aus welchem solche Handlungen auch auf der Bühne nicht den Blicken der Zuschauer gezeigt werden dürfen.“ (Frauenstädt, Ästhet. Fragen. S. 146.)

1. ¹ = überblicke. — ² Dativ, abhängig von: notwendigen.

unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held einmal unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst wo nicht eine schöne, doch eine gleichgiltige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet³, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul⁴ zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß „Gräßliche Rufe des Jammers zugleich zu den Sternen erhebt er“ (*clamores horrendos ad sidera tollit*) ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führet sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschafft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet⁵, daß er seinen einzelnen Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Hestigkeit des Schmerzes zu schreien, was kann diese kleine übergehende⁶ Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten

³ Vgl. V, 4, Anm. 3. — ⁴ Der Ausdruck hatte, wenn auch hier vielleicht absichtlich gewählt, in Lessings Zeit noch nicht das Verächtliche, das ihm heute zukommt. — ⁵ wieder gut gemacht. — ⁶ schnell vorübergehend. Vgl. III, 3, Anm. 2.

Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter ebenso wohl, daß er ihn schreien ließ?

2. Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemand's Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst¹. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Äußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens² nicht fähig, welches andere Übel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen³ Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden

¹ Über die Darstellung des Virgil vgl. noch Schiller, über das Pathetische.

2. ¹ „Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen, alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig.“ (Schiller.) — ² Das Mitleid zu erregen ist nach Aristoteles Hauptaufgabe der Tragödie. — ³ entsprechenden.

uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion⁴ treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden oder doch nur mit einem leichten Rahne umfahren haben.

3. Wie manches würde in der Theorie unwiderprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerpiel durch die That zu erweisen! Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunststrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

a) Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen wählte — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager¹ verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen² Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht³. Ein mehr als natürliches Gift tobte

⁴ Bis zur täuschenden Nachahmung der Wirklichkeit.

3. a) ¹ Das Leben des Meleager war an die Dauer eines Holzscheites gebunden; als seine Mutter, erzürnt, weil er auf der Jagd ihren Bruder getötet hatte, das Holz verbrannte, mußte er sterben; daher der Ausdruck „sympathetisch“ (mitleidend). — ² verhängnisvoll. — ³ Weil er den Zorn der den Herkules verfolgenden Hera auf sich geladen hatte, als er diesem den Liebesdienst erwies, den Scheiterhaufen anzuzünden, auf welchem Herkules sich verbrennen wollte.

unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf versiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

b) So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Übel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist. Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte und Industrie¹, und es ist ein Robinson Crusoe², der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgiltig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt³, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste und unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel

3. b) ¹ Thätigkeit. — ² Robinson Crusoe, der Held des bekannten gleichn. (1719 erschienenen) Romanes des Engländers Daniel Defoe (1661—1731). — ³ schmeicheln m. Acc. jetzt ungebräuchlich.

leiden lassen, die sein Übel, so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf; unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken ebenso wenig jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerichmelzet mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte⁴. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armjeligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern! Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch die ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich, ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen

⁴ Während des ausbrechenden Anfalles (vgl. I. 3. Anm. 2) übergiebt Philoktet dem Neoptolemus seinen Bogen zur Verwahrung. Der Anfall geht vorüber; Neoptolemus, der den Philoktet bis dahin über den Grund seines Kommens getäuscht hat, gesteht ihm die Wahrheit und weigert die Rückgabe des Bogens. Odysseus, der sich bis dahin zurückgehalten, kommt herzu und veranlaßt den Neoptolemus, der von Mitleid ergriffen ist, ihm zum Schiffe zu folgen. Doch kehrt Neoptolemus zurück und giebt dem Philoktet den Bogen wieder. Den hierdurch gekürzten Knoten löst die Erscheinung des Herkules, der dem Philoktet befiehlt, den beiden zu folgen.

der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Born schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der greulichen Besorgung⁵, der arme Philoktet werde ohne⁶ seinem Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen; er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunst-richter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück „die besiegte Schwierigkeit“ (*la Difficulté vaincue*) zu benennen.

c) Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat¹, um bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer², welcher diesen Einwurf macht, ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwöhnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt. „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger³, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicherweise zusammen und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück, und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl als der,

⁵ = Besorgnis. — ⁶ L. konstruiert öfter ohne mit dem Dativ.

3. c) ¹ Neoptolemus hat dem Phil. vorgespiegelt, er kehre, von den Griechen vor Troja beleidigt, in seine Heimat zurück, und erbietet sich ihn mitzunehmen. — ² Der berühmte engl. Nationalökonom Adam Smith (1723—90) in seinem „System der Moralphilosophie“ (*The theory of moral sentiments*, London, 1761). — ³ Beachte die Verbindung mit dem Dativ.

den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Gefangene daher ein heftiges Geschrei erhebt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können als er.“ — Nichts ist betrügerlicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung⁴, mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles Mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürrisch nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen

⁴ Vgl. die XXV. 1. aus Mendelssohn angeführte Stelle.

von einem Manne hätten die Athenienſer verachten ſollen, weil die Wellen, die ihn nicht erſchüttern können, ihn wenigſtens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philoſophie des Cicero überhaupt wenig Geſchmack finde, am allerwenigſten aber an der, die er in dem zweiten Buche ſeiner „Tuſkulanischen Fragen“⁵ über die Erduldung des körperlichen Schmerzes ausſprach. Man ſollte glauben, er wolle einen Gladiator⁶ abrichten, ſo ſehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In dieſem ſcheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig iſt, die wahre Tapferkeit aber ſich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und ſchreien, und überſieht ſein übriges ſtandhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch ſonſt die Gelegenheit zu ſeinem rhetoriſchen Ausſalle wider die Dichter hergenommen? „Sie ſollen uns weichlich machen, weil ſie die tapferſten Männer klagend einführen.“ Sie müſſen ſie klagen laſſen; denn ein Theater iſt keine Arena⁷. Dem verdammten oder ſeilen Fechter kam es zu, alles mit Anſtand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein klägliches Laut gehört, keine ſchmerzliche Zuckung erblicket werden. Denn da ſeine Wunden, ſein Tod die Zuſchauer ergötzen ſollten, ſo mußte die Kunſt alles Gefühl verbergen lehren. Die geringſte Äußerung deſſelben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde dieſen froſtig graujamen Schauſpielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden ſollte, iſt die einzige Abſicht der tragischen Bühne und fordert daher ein gerade entgegengeſetztes Betragen. Ihre Helden müſſen Gefühl zeigen, müſſen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in ſich wirken laſſen. Verraten ſie Abrihtung und Zwang, ſo laſſen ſie unſer Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne⁸ können

⁵ Das zweite Buch der „Tuſkulanischen Geſpräche“ (Tusculanarum disputationum libri V) handelt vom Ertragen des Schmerzes; Kap. 6—12 enthalten den „rhetoriſchen Ausſall wider die Dichter“. —

⁶ Röm. Fechter, gewöhnlich Kriegsgefangene, welche ſeit den letzten Zeiten der Republik in blutigen Kampfspielen öffentlich auftraten. —

⁷ Der mit Sand beſtreute Kampfplatz im Amphitheater, wo die Gladiatoren kämpften, theils zum Kampfe verurtheilte Gefangene und Sklaven, theils berufsmäßige Fechter. — ⁸ Raufbolde auf der Bühne. Uſpr. bezeichnet der Ausdruck Klopffechter zunſtmäßige Fechter, welche ihre Kunſt lehrten und darin öffentlich auftraten. Kothurn, eine Art

höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen⁹ Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Atejias¹⁰ seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragische Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden¹¹ verfallen. Aber so wenig, also solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, ebenso wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses bald jenes scheint, so wie ihn icht Natur, icht Grundsätze und Pflicht verlangen. Es ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

d) Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weißlich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländer's wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwiderprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen

hoher Schuße, deren Gebrauch der griech. Tragiker Aeschylus auf der Bühne einführte, um den Schauspielern ein erhabneres Ansehen zu geben. — ⁹ Seneca, röm. Philosoph und Lehrer des Nero, auf dessen Befehl er sich 65 n. Chr. den Tod geben mußte. Von seinen Tragödien sind uns acht vollständig überliefert. — ¹⁰ Blümner (a. a. O. S. 531) weist nach, daß hier ein Schreib- oder Druckfehler vorliege und daß statt Atejias zu lesen sei Atesilaus (oder Aresilas); dieser war ein Zeitgenosse des Plinius, welcher von ihm (Buch XXXVI. 77) schreibt, er habe einen sterbenden Fechter dargestellt, an welchem man erkennen konnte, wie viel Leben noch in ihm sei. — ¹¹ Wortschwall und Großprahlereien.

Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für die Zuschauer hervorbringen. Aber wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben, daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion¹ ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung achtgiebt, die in ihren eigenen Gefinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor² haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht³. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran. Doch ich will an diese Parodie⁴ nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen

3. d) ¹ Mißverhältnis. — ² Der Chor, ein wesentlicher Factor des griech. Dramas, bestand aus einer bestimmten Anzahl von Schauspielern, die als teilnehmende Zeugen der Handlung beiwohnten und die Ruhepunkte der Handlung durch mit Tanz verbundene Gesänge ausfüllten. Im Philoktet bilden die Schiffsleute des Odysseus und Neopt. den Chor. — ³ Vgl. b) Anm. 4. — ⁴ Parodie, eigentlich eine Parallele zu einem allgemein bekannten Gedichte, dem sie sich nach Folge der Gedanken, Art des Ausdrucks und überhaupt in der äußeren

sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den „Trachinierinnen“ bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Pichas⁵ ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich⁶; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hilfe eilen oder Herkules unter diesem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringere Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Drakel⁷ entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß jener ein Halbgott und dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen⁸. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

e) Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen¹ des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik² nicht vermögend wäre; und wenn es auch diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer

Form anschließt, aber in Übertragung auf einen andern, niedern Stoff.
 — ⁵ Den Boten, welcher ihm das Geschenk seiner Gemahlin überbracht hatte. — ⁶ Er besteht aus Jungfrauen der Stadt Trachis; nach ihnen ist das Stück benannt. — ⁷ Ein Drakelspruch hatte dem Herkules verheißen, er werde, wenn er bis zu dieser Frist lebe, von allen Mühseligkeiten erlöst werden; ein anderer, er werde durch einen Toten sterben. Dieser Tote ist der Kentaur Nessus, mit dessen Blut das verhängnisvolle Gewand vergiftet war.

⁸ — — — — Da, wie ein Mädchen ich
 Aufschluchzt' in Thränen. Trach. 1088, 89.

3. e) ¹ Zuckungen. — ² Garrik, berühmter englischer Schau-

die Skāvopöie³ und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben.

V.

1. Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoön zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten¹, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoön dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani² und von den neuern den Montfaucon³ nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Übereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

2. Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter ebenso wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern beide haben aus einerlei ältrer Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius¹ würde Pisander² diese ältere Quelle sein können. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulfundig, pueris decantatum, daß

spieler (1716—79). — ³ Skāvopöie oder vielmehr Skeuopöie (σκευοποιία), Verfertigung von Masken und anderen Erfordernissen des Theaters. Nach den, allerdings wenigen, Nachrichten, welche wir von der Schauspielkunst der Alten haben, dürfen wir uns eine nicht eben weitgehende Vorstellung davon machen.

1. ¹ Vgl. Einl. 5. — ² Barth. Marliani (um 1550) in seiner „Beschreibung der Stadt Rom“ (Topographia urbis Romae). — ³ In den Supplementen zu der Antiquité expliquée u. s. w. Vgl. Laok. II, 5. Anm. 2.

2. ¹ Macrobius, röm. Grammatiker (3. Jahrh. n. Chr.), in seinen „Saturnalischen Gastmählern“ (Saturnalia conviviorum libri VII). — ² Pisander, griech. Dichter aus dem 7. Jahrh. vor Chr. Aus den wenigen Fragmenten seiner Gedichte läßt sich nichts mehr entnehmen.

der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet als treulich übersezt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoön Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

3. Indes, wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoön von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoön erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber¹ läßt zwar den Laokoön einen gleichen Verdacht wie Virgil wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner, Schrecken und Angst überfallen ihn, ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen, sein Gehirn leidet, er raset, er verblindet.² Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoön ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoön selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus nicht eigen,

3. ¹ Quintus Smyrnäus (lebte wahrsch. im 4. Jahrh. nach Chr.) gew. Calaber genannt, weil eine Handschrift seines Gedichtes „Fortsetzung der Ilias“ (*Τα μεθ' Ομήρου*) in Calabrien gefunden wurde. Vgl. XXIII, 2. — ² = erblindet.

sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeuget eine Stelle des Lykophron³, wo diese Schlangen das Beiwort der Kinderfresser führen.

4. War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen¹, so würden sich griechische Künstler schwerlich erühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte², meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montsaucon verteidigen wollte. Virgil ist der erste und einzige³, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen;

³ Lykophron, gelehrter Grammatiker und Dichter am Hofe des Ptolemäus Philadelphus, in seinem Gedichte „Kassandra“. —

4. ¹ So allgemein war dieser Umstand nun wohl nicht angenommen. Der Dichter Arktinus von Milet (8. Jahrh. v. Chr.) läßt in seiner „Zerstörung Trojas“ (*Ἰλίου πέρσις*) den Laokoon mit einem der beiden Söhne von den Schlangen erwürgt werden; in dem verlorenen Drama des Sophokles wurden vermutlich beide Söhne mit dem Vater ein Opfer der Schlange. Grund seines Todes ist bei den Dichtern eine Beleidigung des Apollo, indem Laokoon sich wider Willen des Gottes vermählt hatte. — ² Beachte den Dativ. — ³ In einer Anmerkung stellt Lessing die betreffende Stelle des Virgil mit der Beschreibung eines Gemäldes bei Petron (1. Jahrh. n. Chr.) in dessen Sittenroman „Satiricon“ zusammen, wobei er zeigt, daß das Gemälde ein bloß fingiertes gewesen und Petron augenscheinlich dem Virgil nachgeahmt habe.

So Virgil:

Hier nun stellt noch ein größeres und viel graunhafteres Wunder
Uns Elenden sich dar und verwirrt nichtsahnende Herzen.

Er, des Poseidon Priester, Laokoon, welchen das Los traf,

Fällte den mächtigen Stier an dem Festaltare des Gottes.

Siehe, von Tenedos ziehn zwei Schlangen durch stille Gewässer

Her — ich bericht' es mit Beben — in unermesslichen Kreisen,

Dehnen sich über das Meer und streben zugleich nach dem Ufer.

Hoch bäumt zwischen den Wogen die Brust sich, es raget die Mähne

Blutrot über die Wellen, der übrige Körper bestreift

Hinten die Flut, in unendlichen Wölbungen krümmt sich der Rücken.

Salzschaum brauset empor; schon sind sie gelandet am Strande,

Und, durchronnen mit Blut und Feuer die sprühenden Augen,

Zischen sie her und belecken mit regsamer Zunge den Rachen.

also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil gethan haben.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil

Todblaß ob dem Gesichte zerfliehen wir. Sicherer Zuges
Stürzen sie gegen Laokoon an, und zuvörderst die zarten
Körper der zwei Söhnlein umringen sie beide, die Schlangen,
Schnüren sie fest und zerfleischen, o Graus! mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selber, den Vater, da helfend er naht mit Geschossen,
Packen sie, ringsher knüpfend die mächtigen Bindungen; und schon
Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals die geschuppten
Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken.
Er nun ringet zugleich mit den Händen, die Knoten zu trennen,
Ganz durchströmt an der Binde von Eiter und schwärzlichem Gifte;
Gräßliche Rufe des Jammers zugleich zu den Sternen erhebt er,
Gleich dem Gebriüll, wenn blutend der Stier wegrennt vom Altare
Und abschüttelt vom Nacken das Beil, das zu schwach ihn getroffen.
Aeneis, II. 199—224. (Vinder.)

Und so Petron:

Ein neues Wunder! Wo das hohe Tenedos
Die Woge bricht und brandend sich die Flut erhebt,
Doch jäh zerschellt, daß still zurück die Woge weicht —
Gleichwie in stiller Nacht der Ruder Schlag weithin
Sich hören läßt, wenn Flotten auf dem Meere ziehn,
Und von der Last gedrückt die Wasserfläche seufzt: —
Da sehen wir zwei Schlangen kreisen und zum Fels empor
Die Fluten werfen, Schaum aufwühlt als wie ein Schiff
Ihr giftgeschwollner Leib; laut peitscht ihr Schweif das Meer;
Und aus der Flut aufragend glänzt wie Feuerlicht
Die Mähne; Blitzesschimmer deckt das Meer ringsum;
Vor ihrem Zischen bebt die Welle selbst. Und jede Brust
Erstarrt. Mit Binden um das Haupt, im Priesterschmuck
Stehn dort die beiden Söhne des Laokoon.
Und blitzeschnell umwindet die Unglücklichen
Das Drachenpaar. Wohl strecken jene voller Angst
Die zarte Hand empor; doch hilft sich keiner selbst,
Da jeder auf des Bruders Rettung nur bedacht.
So bringt die Sorge um den andern beiden Tod.
Doch auch der Vater zu den Söhnen wird dahingerafft,
Da er, zu schwach, als Retter naht; sie packen ihn,
Die morderfüllten, reißen nieder ihn, und, selbst
Ein Opfertier, liegt er, der Priester, am Altar.

nachgearbeitet haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Über das Geschrei habe ich mich schon erklärt⁴. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

5. Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist ohnstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — — — Sicherer Zuges

Stürzen sie gegen Laokoon an, und zuvörderst die zarten
Körper der zwei Söhnlein umringeln sie beide, die Schlangen,
Schmüren sie fest und zerfleischen, o Graus! mit dem Bisse die
Glieder.

Drauf ihn selber, den Vater, da helfend er naht mit Geschossen,
Packen sie, ringsher knüpfend die mächtigen Windungen. —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hilfe kommt, ergreifen sie auch ihn. Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war icht die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus¹ zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet!

⁴ Vgl. IV, 1.

5. ¹ Donatus, ein römischer Grammatiker (um 400 n. Chr.), in seinem Kommentar zu Virgils Aeneis, wo er zu der betreffenden Stelle bemerkt, die Schlangen müßten von außerordentlicher Länge gewesen sein, da sie den Vater und die Söhne zugleich umstrickt hätten, was übrigens aus der Stelle des Virgil keineswegs so klar hervorgeht.

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoön führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Er nun ringet zugleich mit den Händen, die Knoten zu trennen. Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme² durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie an der Hauptfigur sowohl wie an den Nebenfiguren in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

6. Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoön sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals den geschuppten Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken. Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demohngeachtet war es kein Bild für die Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken¹ zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibs, welche so sehr ausdrückend² ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über oder unter oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern

² So früher oft neben: Arme.

6. ¹ bezeichnen. — ² ausdrucksvoll.

von der äußern Last gewirkt³ worden. Der ebenso oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst⁴ ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur⁵ gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen dem Ausdrücke unbeschadet so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

7. Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler ebenso sehr als die andere, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzuweisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheint er mit seinen beiden Söhnen völlig nackt. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester bei einem Opfer nackt vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Übliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen. Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen,

³ = bewirkt. — ⁴ Wulst war urspr. Femininum. — ⁵ Maß, richtiges Verhältniß.

als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebenso gut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebenso viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden¹?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Ganz durchströmt an der Binde von Eiter und schwärzlichem Gifte. Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem Geiser durchnezt und entheiligt.

Aber diesen Nebengriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Übliche dem Ausdruck auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringgeschätzte² Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist die höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt³; aber

7. ¹ „Der Bildhauer soll und will uns den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben; also verwirft er sie mit Recht.“ (Schiller.) — ² = geringgeschätzte. — ³ Daß es eine solche giebt, beweisen zahlreiche Werke der alten wie der neueren Kunst zur Genüge.

was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

1. Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild; aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten¹. Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente².

2. Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur insoweit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht, bloß aus Erwägung der weitem Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft,

1. ¹ Unter anderen Richardson, ein engl. Maler und Kunstschriststeller (1665—1745), in seiner „Abhandlung über die Malerei und Bildhauerkunst“, die Lessing in einer frz. Übersetzung vorlag. Vgl. 4. — ² Vgl. Einl. 5.

aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben¹ in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von ebenso guter Wirkung sein können. Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obgleich nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

3. Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben¹?

Ich begreife wohl, wie seine vor* sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber

2. ¹ Natürlicher Zeichen, Figuren (Farben und dgl.), bedienen sich nach Lessing die Malerei und die Skulptur, willkürlicher Zeichen (der artikulierten Töne) die Poesie.

3. ¹ Zur entscheidenden Beantwortung dieser Frage in bejahendem Sinne beruft sich Lessing auf ein Gedicht des röm. Kardinals und Gelehrten Sadolet (1477 — 1547), worin dieser das Werk der Künstler in lateinischer Sprache besingt. Hier die Übertragung:

* = für.

Die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt* haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner

Wunder! ein Erdwall barg und gewaltige Trümmer bedeckten
 Viele Jahrhunderte lang des Laokoön herrliche Gruppe.
 Jetzt aufs neue begrüßt sie das freundliche Licht, die vor Jahren
 Brangend in prächtiger Halle das Haus dir, o Titus, geziert.
 Göttlicher Kunst entsprossenes Bild — auch selbst nicht die Alten
 Schauten ein edleres Werk —, dem nächtlichen Dunkel entrisßen,
 Wiederum schaust du die Mauern der neugeborenen Roma!
 Was denn zuerst vor allem erheb' ich, des Vaters, der Söhne
 Unglückselig Geschick? der rings sie umwindenden Schlangen
 Geifernde Wut? Entsetzlicher Anblick! Wunden und Schmerzen,
 Lebend wahr in dem toten Gestein! des Beschauers Gemüt packt
 Schrecken und Grau'n, und lauter schlägt das Herz in dem Busen
 Vor dem schweigenden Bild; mit dem Schrecken paart sich das Mitleid.
 Weithin schlingen, im Kreis sich ringelnd, die giftigen Schlangen
 Glutaushauchend unendliche Windungen, enger und immer
 Enger umschnürend die drei Unseligen, fest sie umknotend.
 Nimmer exträgt die Schau des erschütternden Jammers ein menschlich
 Auge, des allverderblichen Schicksals. Die eine erhebt sich,
 Springt auf Laokoön los, umschlingt ihn oben und unten,
 Und mit wütendem Biß verwundet sie endlich die Weiche.
 Rückwärts streckt der gefesselte Leib sich; schau, wie die Glieder
 Zuckend sich winden, sich einwärts zieht die verwundete Weiche.
 Tiefaufseufzet vor Schmerz, von den Schlangen zerfleischt, der Arme,
 Ach, und umsonst mit gestreckter Linken die geifernden Zähne
 Sucht er zu lösen; gespannt ist die Sehne, die Kräfte des Körpers
 Alle gesamt umsonst in gewaltigem Ringen geeinigt.
 Nimmer zu tragen vermag er die wütenden Schmerzen, und stöhnend
 Keucht er. Die Schlange jedoch, in erneuerten Ringeln hineinwärts
 Schlüpft sie und schlingt um das Knie sich fest mit gewundenem Knoten,
 Schwellt die Wade, den Schenkel mit pressender Windung; es hebet
 Hoch sich die Brust, da der Pulsschlag stockt; von dem dunklen Blute
 Strohend schwellen und spannen sich an die bläulichen Adern.
 Aber die Kinder auch nicht, die zarteren, schonet der Schlangen
 Wütendes Paar; es umschnürt in schneller Umwindung die Glieder,
 Gierig zerfleischend die Armen; dem einen blutet die Brust schon,

* erregt.

Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war ißt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen². Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck³ vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

4. Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon zu schrecken? Richardson¹ sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den

Und nach dem Vater mit sterbender Stimme noch ruft er,
Während die eine der Schlangen mit festerem Kreis ihn umwindet.
Noch traf keiner der Bisse den Bruder: den schlingenden Schweif noch
Strebt er vom Fuße zu lösen — da schaut er den jammernden Vater,
Und der entsetzliche Anblick hemmet die Hand ihm; schüchtern
Hält er die Thräne zurück, und kindliche Sorge benimmt ihm
Mut zu laut ausbrechendem Schrei. — Unsterblicher Ruhm krönt
Euch, o treffliche Meister der Kunst, die so Großes gebildet!
Ewig lebenden Namens Ruhm, wohl fordert er Thaten,
Mächtig, erhaben und groß, und fortzuleben geziemt sonst
Männern gewaltigen Geists nur im preisenden Munde der Nachwelt.
Aber ein Lob auch ist es, den Ruhm der Unsterblichkeit rastlos,
Wo sich die Bahn auch immer erschloß, mit Mut zu erstreben.
Starrende Felsen zu lebenden Bildern umschufet ihr, menschlich
Fühlen beselet den Marmor, ihr hauchtet ihm menschlichen Geist ein.
Zorn und Schmerz und Bewegung erschaut das Auge, ins Ohr dringt
Achzendes Stöhnen. Das herrliche Rhodos erhob einst rühmend
Euer erhabenes Werk; Jahrhunderte gingen vorüber,
Die dem bewundernden Blick es verhüllten; in hellerem Lichte
Schaut aufs neue es jetzt das römische Volk, aufs neue belebt sich
Preisender Vorzeit Ruhm. Ja wahrlich, rühmlicher ist es
Fortzuleben mit Werken und Thaten des Geists in der Nachwelt,
Als sich erheben in nichtigem Stolz und Lüsten zu frönen.

² Vgl. V, 5. — ³ Nachdruck.

4. ¹ Vgl. 1, Anm. 1.

Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido² machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu, die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte³ betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

5. Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — — Die eine erhebt sich,
Springt auf Laokoon los, umschlingt ihn oben und unten,
Und mit wütendem Biß verwundet sie endlich die Weiche.

² Aeneas erzählt der karthagischen Königin Dido das Endschicksal Trojas (Aeneis, II. 1 ff.). — ³ Gesichtspunkt.

— — Die Schlange jedoch, in erneuerten Ringeln hineinwärts
Schlüpft sie und schlingt um das Knie sich fest mit gewundenem Knoten.
Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel
noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild
seine Phantasie beseuert hätte, und die alsdann gewiß besser
gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Zweimal ihm um den Leib, zweimal um den Hals die geschuppten
Rücken geschmiegt, entragen sie hoch mit dem Haupt und dem Nacken.
Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie
muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht außs reine¹ zu
bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den
Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur
beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt
ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es
höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil
mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich,
so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um
ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man
über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut,
ist der Voratz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen,
daß man also nicht nachgeahmet habe.

6. Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl
diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese
einzelnen Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke
so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem ent-
lehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die
Schlangen, das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten
die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts
überein als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen
Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang
aus dem veränderten historischen Umstände, daß den Vater eben
dasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Ver-
änderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht
zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anders¹.
Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung

5. ¹ = ins reine.

6. ¹ Vgl. V, 3, 4. u. Anm. 1.

auf einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Voratz den Dichter nachzuahmen noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche sie demohngeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei als die poetische Beschreibung.

VII.

1. Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weise es nachzuahmen¹.

Wenn Virgil das Schild² des Aeneas beschreibt³, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellet worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmt und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

1. ¹ Hierzu erklärt Herder: Einen nachahmen heißt, wie ich glaube, den Gegenstand, das Werk des andern nachmachen; einem nachahmen aber, die Art und Weise von dem andern entlehnen, diesen oder einen ähnlichen Gegenstand zu behandeln. Krit. Wäld. 10. Übrigens gebraucht Lessing den Dativ und Accusativ ohne Unterschied. — ² Vgl. Einl. S. 10 Anm. 1. — ³ Vgl. Virg. An. VIII, 625 ff. Laok. XVIII, 6. Anm. 1.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

2. Wenn indes Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung¹ gewesen. Diese Übereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselseitigen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustützen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence² schrieb seinen Polymetis mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

3. Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus¹ den geflügelten Blick auf den römischen Schilden beschreibt,

2. ¹ Wetteifer. — ² über Spence vgl. Einl. 1.

3. ¹ Valerius Flaccus (1. Jahrh. n. Chr.) schrieb ein episches Gedicht „Argonautica“, worin er nach dem Muster des griech. Dichters

Nicht du erst, o römischer Krieger, hast glänzenden Blitzes
Strahlen noch auch die rötlichen Schwingen am Schilde geführt.
Argon. VI. 55 f.

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke.

Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovid², wo der ermattete Kephalus³ den kühlenden Brüsten ruft:

Liebliches Brüstchen, o komm und erfreue mich — — — —
— — — — — und schmiege dich mir an den Busen.
Metam. VII. 813 f.

und seine Prokris die Aura (Brüstchen) für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Brüste personifiziert⁴ und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Auræ verehret haben. Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal⁵ einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermes Säule⁶ vergleicht, man das Ähnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürste, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter⁷ Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Kumpfe, des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Übereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Apollonius von Rhodus die Argonautenfahrt besingt. — ² Von den Gedichten des Ovid (43 v. Chr. — 17 n. Chr.) citiert Lessing die „Metamorphosen“ (VIII. 2. XXV. 3), die „Fasten“ (IX. 3) und die „Liebeselegien“ XXI. 1). — ³ Kephalus ist der Gemahl der Prokris. Die Göttin Eos, welche ihn für sich zu gewinnen sucht, erregt zwischen den Ehegatten Eifersucht. — ⁴ = personifiziert. Vgl. personifiz. — ⁵ Juvenal, röm. Dichter (um 47—130 nach Chr.), geißelt in seinen Satiren die verderbten Sitten in der Zeit des Kaisers Domitian. — ⁶ Bildsäule mit dem Kopfe des Hermes, wie solche an Straßen und öffentlichen Plätzen vielfach aufgestellt waren. — ⁷ = schlicht.

4. Allein wenn Tibull¹ die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traum erschienen: „Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird —“ warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden² erborgt sein? Echions³ „nova nupta verecundia notabilis“ mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal sein kopieret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keine Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt, mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze rötet⁴? Oder wenn Lucrez⁵ den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in

4. ¹ Tibull, röm. Elegieendichter (59—19 v. Chr.); das hier angezogene 3. Buch (die 4. Elegie) ist jedoch nicht von ihm. — ² Bezieht sich auf das im folgenden genannte Bild des Echion. — ³ Echion (jetzt nach den besten Handschriften gewöhnlich Aëtion genannt), griech. Maler (um 325 v. Chr.); eine Kopie seines Bildes, an welchem die Alten den Ausdruck keuscher Scham rühmten, glaubt man (wohl mit Unrecht) in der sogenannten „Aldobrandinischen Hochzeit“ in der vatikanischen Bibliothek zu Rom zu finden. — ⁴ Der römische Dichter Statius (15—96 n. Chr.) in dem 5. Gedichte des 1. Buches seiner „Wälder“ (Silvae), Gelegenheitsgedichte verschiedenen Inhalts. Sein episches Gedicht „Thebais“ ist citiert VIII, 3; X, 1. — ⁵ Lucrez (99—55 v. Chr.) im 5. Buche seines Lehrgedichtes „Über die Natur der Dinge“ (De rerum natura), B. 736—745:

Lenz und Venus erscheint, und des Lenzes Verflünder, der Zephyr,
Schreitet geflügelt voran; es begleitet ihn Flora, die Mutter,
Welche die Tristen bestreut mit lieblichen Farben und Düften.
Ihnen folgt sodann die trockene Hitze; zur Seite
Geht die bestäubete Ceres, und sogleich der kühlende Nordwind.
Dann auch naht der Herbst, und mit ihm der freundliche Bacchus;
Mächtige Wetter darauf und Winde und drohende Stürme,
Brausend der Ost und mit ihm der blitzeschleudernde Südwind;
Endlich der kürzeste Tag mit Schnee und erstarrender Kälte,
Und der Winter mit ihm, der den zähneklappernden Frost bringt.

ihrer natürlichen Ordnung vorüberführet, war Lucrez ein Ephemeron⁶, hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen? Oder Virgils „pontem indignatus Araxes“⁷, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den klassischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können.

VIII.

1. Von der Ähnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

⁶ nur einen Tag lebend. — ⁷ Araxes, der nur in Armenien. Vgl. Aeneis VIII. 728.

2. „Die alten Dichter geben dem Bacchus meistens Hörner¹. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.“ Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfsputz des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyrn² waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— — — — Du trägst, wenn dir fehlen die Hörner,
Jungfrauähnliches Haupt. — — — —

Metam. IV. 19 f.

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königl. Kabinett zu Berlin sehen kann. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte und daher an den Statuen des Bacchus ebenso selten vorkommt als die Hörner³, ob es ihm schon, als seinem Erfinder, von den Dichtern ebenso oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem seine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den

2. ¹ Dem Bacchus waren der Stier und der Bock als Symbole der Fruchtbarkeit heilig, weshalb er bisweilen selbst als gehörnt gedacht wurde. Vgl. IX, 1. — ² Satyrn, Berg- und Waldgeister, ein leichtfertiges Völkchen, mit Stumpfnase, Ziegenohren und einem Ziegenschwänzchen; Hörner werden ihnen in der edleren griech. Kunst nicht gegeben, wohl aber dem Gotte Pan. Die römischen Faune, anfangs bloße Waldgötter, wurden später mit den Satyrn identifiziert. — ³ Das Diadem ist auf den uns erhaltenen Statuen des Bacchus keineswegs ein seltenes Attribut des Gottes; irrig ist auch Lessings Annahme, daß die Hörner ein abnehmbarer Stirnschmuck gewesen seien; sie waren ebenso natürlich wie z. B. beim Jupiter Ammon.

Beinamen „biformis“ hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

3. Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den samothracischen Geheimnissen¹ erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nicht davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute vor² ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Waren die römischen Artisten nicht mehrtheils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius³ und Valerius Flaccus⁴ schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstößungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden.“

3. ¹ Auf der Insel Samothrake bestand ein Geheimdienst der Göttermutter Cybele, welcher in Griechenland ein ähnliches Ansehen genoß wie der zu Eleusis. Über den Charakter des Dienstes ist wenig bekannt. — ² = für. — ³ Vgl. Laof. VII, 4, Anm. 4. — ⁴ Vgl. Laof. VII, 3, Anm. 1.

4. So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will mich indes weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstracta¹, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstehen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten² Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter eine eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheues ebenso fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengefügten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen so gut

4. ¹ Als Personifizierungen geistiger Naturkräfte; als solche galten jedoch die Götter der Zeit der ausgebildeten Mythologie nicht mehr. Dabei bleibt bestehen, daß für den bildenden Künstler eine im ganzen gleichmäßige Darstellung der Götter als feststehender Typen geboten war. Vgl. übrigens über die personifizierte Abstracta Laof. X. — ² = abgezogenen, abstrahierten. Vgl. Vorrede. 1. Anm. 2.

wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne³ die göttlichen Waffen⁴; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will⁵, in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckichten⁶ Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt, so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — — — — Nicht reizend zu scheinen,
Ist sie begierig; das Haar ist entfesselt dem goldenen Kämme,
Und die göttliche Brust ist entblößt; wild scheint sie und schrecklich;
Blässe entstellt ihr die Wange. Und so mit der tönenden Fackel
Und dem schwarzen Gewand ganz gleicht sie den stygischen Jung-
frau⁷.

Argon. II. 102 ff.

Eben dieses thut Statius:

Paphos⁸ das alte, verlassend, mit seinen hundert Altären,
Hat sie, an Haar und Gesicht verändert, den zaubrischen Gürtel,
Sagt man, gelöst und weit die idalischen⁹ Tauben entfernt.
Einige sagten sogar, es habe im nächtlichen Dunkel,
Andere, Feuer schwingend und mächtige Pfeile die Göttin
Mit den Erinnen vereint die Hochzeitsbetten umflogen,
Habe darauf mit verschlungenen Schlangen der Häuser geheimste
Zimmer, so auch mit rasender Furcht die sämtlichen Schwellen
Angefüllt — — — — —

Theb. V. 61 ff.

³ Aeneas. — ⁴ Virg. An. VIII. 625 ff. — ⁵ Weil diese ihren Frauen untreu geworden. — ⁶ eigentlich: geröteten. — ⁷ Furien (der Styx ist ein Fluß der Unterwelt). — ⁸ Stadt auf der der Göttin heiligen Insel Cypern. — ⁹ Auf dem Berge Idalium stand ein Tempel der Göttin, in welchem die ihr geweihten Tauben gepflegt wurden.

Oder man kann sagen: der Dichter allein besizet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldnen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit anderen Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere unter-
 sage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

1. Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret. Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln; denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg¹; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden, so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

1. ¹ In dieser Allgemeinheit nicht richtig.

2. Da indes unter den aufgefundenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, worin sich zu merckliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen¹ zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hilfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende² als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt oder aus Rücksicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar³ beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Ärgernisse der gelehrten Welt wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden⁴.

2. ¹ Bestimmungen. — ² Die Bestimmung des Kunstwerkes zu religiösen Zwecken forderte von dem Künstler, daß er zunächst und vor allem auf das „Bedeutende“, d. h. auf die dem Gotte eigenthümlichen Merkmale Rücksicht nahm. — ³ Der Kenner besitzt das Verstandniß für das Kunstwerk als solches, dem Antiquar kommt nur eine ausgedehnte Kenntniß antiker Werke eben als Antiken zu. — ⁴ Eine Erläuterung zu einem solchen Streite giebt Lessing mit Bezug auf seine Behauptung, daß die Alten keine Furien gebildet (vgl. II, 3) in einer Anmerkung, worin er sagt, daß der Antiquar allerdings das Gegentheil seiner Behauptung an geschnittenen Steinen und anderen mehr für das praktische Leben bestimmten Kunstarbeiten erweisen könne, der

3. Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid¹, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle. Eine seltsame Folge²! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt, auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa baute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellet wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia³ Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben⁴. Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Priesters der Vesta gedacht wird. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. Aber hatten die Griechen darum gar

Kenner dabei aber doch im Rechte bleibe, insofern die Alten die Furien nie als wirkliches Kunstwerk dargestellt hätten.

3. ¹ Ovid, Fasten VI. 295 ff. — ² Folgerung. — ³ Sylvia, die Mutter des Romulus und Remus. — ⁴ Ovid, Fasten III. 45 f.

keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneum⁵ neben der Statue des Friedens. Die Jasseer⁶ rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle. Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas⁷, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten⁸ zu Rom befand⁹. Zugegeben, daß es uns izt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die eine als für die andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium¹⁰ lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten¹¹.

X.

1. Ich merke noch eine Befremdung¹ des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben. „Was die Musen überhaupt betrifft, sagt er, so ist doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte.“ Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine

⁵ Ein öffentliches Gebäude zu Athen, worin Gesandte und wohlverdiente Bürger gespeist wurden. — ⁶ Jassos oder Jassos, Stadt auf einer kleinen Insel an der Küste Kleinasiens. — ⁷ Scopas, griech. Bildhauer (um 350 v. Chr.). — ⁸ Die Serv. Gärten werden oft als Lieblingsaufenthalt des Nero genannt; über ihre Lage weiß man nichts Näheres. — ⁹ Plinius in seiner rer. nat. hist. XXXVI. 4. — ¹⁰ Das Palladium war ein Schnitzbild der Göttin Athene in Troja. Diomedes raubte es mit Hilfe des Odysseus; später soll es nach Athen gekommen sein. Eine andere Sage berichtet von zwei Palladien, deren eines Aeneas nach Italien brachte; es wurde später im Tempel der Vesta zu Rom aufbewahrt. — ¹¹ Eine Bronzemünze stellt die Göttin sitzend mit einem Palladium auf der Hand dar. Vgl. Seemann, Götter und Heroen, S. 93.

1. ¹ Befremdung = Befremden.

Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

— — — Längst aus der Sterne Berechnung

Hatte Urania ihm den Tod verkündigt

Heb. VIII. 551 f.

warum soll er in Rücksicht auf den Maler dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio² des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

2. Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten. „Es verdienet angemerkt zu werden, sagt er, daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen. — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigen Ansehen sehr wenig.“

Wenn der Dichter Abstracta personifiziert, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstractis Sinnbilder¹ zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas anders sind und etwas anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Baume in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei

² Serraglio oder Serail (Palast) ist hier verwechselt mit Harem (Frauenhaus); die Stummen sind die Frauendiener (Eunuchen).

2. ¹ Sinnbilder oder Symbole, sichtbare Zeichen für etwas

dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifizierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibet, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt ist, so ist die geflissentliche Übertretung derselben ein Lieblingsfehler der neueren Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistens auf das Hauptwerk am wenigsten, nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren².

3. Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Baum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem

bloß Gedachtes. — ² Treffliche poetische Personifikationen, in denen der Dichter durch die Handlungen charakterisiert, finden sich bei Göthe und Schiller; vgl. Göthes *Elpenor*, Akt I, Austr. 4, Schillers *Brant von Messina* (die Iyrischen Chorpardien). In Lessings Zeit waren weitläufige zu wirklichen Allegorien ausgebildete Personifikationen sehr häufig.

Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkan, sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Ähnliches¹.

XI.

1. Auch der Graf Caylus¹ scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Weien der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle². Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie. Doch ich habe in seinem

3. ¹ „Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Notwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei den alten Dichtern ist:

Dir bahnt den Weg die harte Notwendigkeit,

Geschärfte Keil' und Nägel in ehrner Hand,

Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,

Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Od. I. 35.

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen, so gehören sie doch immer mehr zu den poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz.“ (Lessing.)

1. ¹ Vgl. Einl. 1. — ² Zu der Stelle Hom. Il. XVI, 681 f., wo Apollo den Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt, damit sie ihn nach dem Vaterlande des Helden bringen, drückt nämlich der Graf Caylus seine Verwunderung darüber aus, daß Homer nicht die Attribute andeutet, welche man zu seiner Zeit dem Tode beigelegt habe. Lessing zeigt in einer Anmerkung das Richtige dieser Äußerung, da der eine Zug, wodurch Homer den Tod zum Zwilling Bruder des Schlafes macht, mehr besage, als die sinnreichsten Attribute hätten thun können. Im Anschluß daran stellt Lessing die Behauptung auf, daß auch die bildenden Künstler den Tod als Zwilling Bruder des Schlafes aufgefaßt und ihm nie die abschreckende Häßlichkeit gegeben hätten, der man in der Darstellung des Todes als eines Skeletts bei den Neuern begegne. Vgl. Einl. 4.

Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wonach ich das Wesentlichste, zu besserer Erwägung, hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien³ die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten⁴ Umstände halten könne.

2. In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben¹ getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte, würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen ist

³ Gemälden. — ⁴ erwähnten.

2. ¹ Vgl. VII, 1.

weit wichtiger als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck im Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten, und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach Beschreibung eines Thomson² eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich, jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen³.

3. So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, ebenso natürlich hat daraus die Launigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhänge, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe und ließ seine ganze Erfindsamkeit¹ auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so gehet doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des

² Thomson, engl. Dichter (1700—1748), Verfasser der „Jahreszeiten“. (Vgl. Einl. 1.) — ³ Vgl. VI, 2. Anm. 1.

3. ¹ Kunst der Erfindung.

Ganzen, sondern einzelner Teile unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringeren Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — — — — Du kannst ja
 Iliums Helldengeſang viel eher ausdehnen in Akte,
 Als, was noch niemand ſang, zuerſt zu verkünden
 An die Piſonen, 128 ff.

Anriet, ſage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als beſſer und edler an ſich ſelbſt.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geſchichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert froſtige Kleinigkeiten, die ſonſt zum Verſtändniſſe des Ganzen unentbehrlich ſein würden, kann er übergehen, und je geſchwinde er ſeinen Zuhörern verſtändlich wird, deſto geſchwinde kann er ſie intereſſieren. Dieſen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns ſein Vorwurf nicht fremd iſt, wenn wir mit dem erſten Blicke die Abſicht und Meinung ſeiner ganzen Kompoſition erkennen, wenn wir auf eins ſeine Perſonen nicht bloß ſprechen ſehen, ſondern auch hören, was ſie ſprechen. Von dem erſten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieſer zu mühsamem Nachſinnen und Raten nötiget, ſo erkaltet unſere Begierde gerührt zu werden; um uns an dem unverſtändlichen Künſtler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden ſodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor ſeinem Werke zu verweilen; was wir ſehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken ſollen, wiſſen wir nicht.

4. Nun nehme man beides zuſammen: einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmſte bei weitem nicht iſt, was wir von dem Maler verlangen, zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung ſeiner Kunſt befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Urſache, warum er ſich ſo ſelten zu neuen Vorwürfen entſchließt, nicht mit dem Graſen Caylus in ſeiner Bequemlichkeit, in ſeiner Unwiſſenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theils der Kunſt, welche allen ſeinen Fleiß, alle ſeine Zeit erfordere, ſuchen dürfen; ſondern man wird ſie tiefer gegründet finden und

vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmernng unseres Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltſamkeit an dem Artisten zu loben geneigt ſein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für ſeinen guten Willen danken, aber ihn ſchwerlich ſo allgemein nützen, als er es erwartet. Geſchähe es doch, ſo würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig ſein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte und den Künſtler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm ſo unſterbliche Vorbeern gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum ſo gelehrt ſein ſoll, als der Kenner aus ſeinen Büchern iſt? daß ihm alle Scenen der Geſchichte und der Fabel, die ein ſchönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig ſein ſollen? Ich gebe es zu, daß die Künſtler beſſer gethan hätten, wenn ſie ſeit Raphael's¹ Zeiten anſtatt des Dvid den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten². Aber da es nun einmal nicht geſchehen iſt, ſo laſſe man das Publikum in ſeinem Gleife und mache ihm ſein Vergnügen nicht ſaurer, als ein Vergnügen zu ſtehen kommen muß, um das zu ſein, was es ſein ſoll.

5. Protogenes¹ hatte die Mutter des Ariſtoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philoſoph dafür bezahlte. Aber entweder anſtatt der Bezahlung oder noch über die Bezahlung erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß ſein Rat eine bloße Schmeichelei geweſen ſei. Sondern vornehmlich weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verſtändlich zu ſein, riet er ihm, die Thaten des Alexander zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt ſprach, und von welchen er vorausſehen konnte, daß ſie auch der Nachwelt

4. ¹ Raphael Santi (geb. zu Urbino 1483, geſt. zu Rom 1520), einer der größten Maler aller Zeiten, zugleich einer der Baumeiſter von St. Peter in Rom. Bekannte Gemälde: Sposalizio, Madonna von Fuligno, Mad. della Sedia, Mad. d. S. Siſto, die hl. Cäcilia, die Kreuztragung, ferner in den Prachtzimmern (Stanzen) des Vatikans die Fresken: Diſputa, Schule von Athen, Brand des Borgo, Vertreibung des Heliodor. — ² Im 19. Jahrh. wurden die Homerischen Dichtungen eine beliebte Quelle für die Schöpfungen der bildenden Kunst.

5. ¹ Protogenes, griechiſcher Maler (um 300 v. Chr.).

unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; ein gewisser Übermut der Kunst, sagt Plinius, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalytus², einer Rydippe³ und dergleichen, von welchem man ißt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellet haben.

XII.

1. Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar. Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt, wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

2. Doch diesem Fehler wäre mit dem Buche in der Hand noch endlich abzuhelpen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt. 3. B. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden¹, so gehet bei dem Dichter

² Jalytus war der Gründer einer gleichnamigen Stadt auf Rhodus; das Bild, welches ihn als Jäger mit einem Hunde zur Seite darstellte, wurde später in Rom aufbewahrt. — ³ Mutter des Jalytus.

2. ¹ Nach dem Tode seines Freundes Patroklos ist Achilles entschlossen, wieder an dem Kampfe teilzunehmen, von welchem er sich

dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft die Scene zu erweitern und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden, ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

Doch sie wich und erhob mit der markigen Rechte den Feldstein,
Schwarz und zackig und groß, der dalag auf dem Gefilde,
Den der Vorzeit Männer gesetzt als Grenze des Afers.

Il. XXI. 403 ff.

Um die Größe dieses Steines gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte², noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine ausgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicherweise auch einen dreimal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Überlegung, daß

seit Wochen zurückgezogen. Da erlaubt Zeus den Göttern in den Kampf einzugreifen, und es eilen den Griechen Juno, Minerva, Neptun, Merkur und Vulkan, den Troern Mars, Apollo, Diana, Latona und Venus zu Hilfe. Il. XX. 31 ff. — ² Vgl. Il. I. 250 ff.

eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, „bedeckte sieben Hufen“. Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger³.

3. Longin¹ sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbareren Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Juppiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

4. Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel

³ „Ein großer, majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meine Blicke darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stillstehe, ähnliche Teile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf, erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, ebendeshwegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann.“ Lessing, Nachträge zum Laokoön.

3. ¹ Longin, ein griech. Philosoph (um 250 n. Chr.); von seinen Schriften ist die hier angezogene „über das Erhabene“ (*Περί ὑψους*) erhalten.

oder in Nacht verhüllen und so davonführen, als den Paris von der Venus¹, den Idäus vom Vulkan², den Hektor vom Apollo³. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll?⁴ Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held wie hinter einer spanischen Wand vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen⁵ Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entriißt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen⁶. Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht⁷, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern

4. ¹ Im Kampfe des Paris mit dem Menelaus:

Den aber entriißt Aphrodite

Leicht, durch göttliche Macht und hüllet in dichtes Gewölk ihn.

Il. III. 380 ff.

² Im Kampfe des Idäus mit Diomedes:

Doch ihn schirmte Hephästus, in rettende Nacht ihn verhüllend.

Il. V. 23.

³ Im Kampfe des Hektor mit Achilles:

Doch eilig entriißt' ihn Apollo

Leicht, durch göttliche Macht und hüllet in dichtes Gewölk ihn.

Il. XX. 443 f.

⁴ In den „Kritischen Wäldern“ weist Herder nach, daß bei dem Dichter jedenfalls an einen wirklichen Nebel, an eine wirkliche Wolke zu denken sei. — ⁵ mittelalterlichen. — ⁶ Il. XX. 446. — ⁷ Beachte die doppelte Verneinung.

in der schnellen Entriückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entriückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entriückten Körper nachfolgen können, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entriückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir das, was in einem Nebel ist, nicht als sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Subjekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt⁸. In der That aber sind des Achilles Augen hier ebenso wenig verfinstert, als dort die entriückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entriückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen⁹.

5. Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen, sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Theile nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten¹ gegen den Agamemnon zu vergehen². Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich

⁸ Als bald goß er dem Sohne des Peleus nächtliches Dunkel
Über die Augen herab, — — — — —
Hob dann hoch vom Boden und schleuderte fort den Aeneas;
Weit hin über die Reihen des Volks, weit über die Rosse
Flog Aeneas hinweg, von Poseidons Arme geschwungen,
Bis er gelangt an die Grenze des wildumstürmenden Treffens.
H. XX. 321 f.

⁹ Dieses anzunehmen hieße dem Dichter Gewalt anthun; der Zusammenhang zwingt doch ebensowohl die Verfinsterung der Augen des Achilles wie den einhüllenden Nebel als wirklich anzunehmen.

5. ¹ Thätlichkeiten. — ² Als Agamemnon dem Achilles die gefangene Briseis zu nehmen droht:

Hinter Achilles trat sie, die goldenen Locken ihm fassend,
Ihm sich enthüllend allein; von den anderen schaute sie keiner.
H. I. 197 f.

keinen andern Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter³; es bedarf keiner Blendung, keiner Abichneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es ebensowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

1. Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorge schlagen, würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest¹. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname², brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte

³ Natürlich nur da, wo sie unerkannt bleiben wollen; auch nehmen sie oft, wenn sie den Menschen sich nähern, die Gestalt von Verwandten und Freunden an. Vgl. Il. I. 395; IV. 86 f.; X. 227; XIII. 45. Auch ist die Wolke nicht immer ein Zeichen der Unsichtbarkeit; es liegt in ihr oft der Begriff des Himmlischen und Erhabenen, der einem höheren Wesen zukommt.

1. ¹ Den Priester Chryses zu rächen, dessen Tochter Agamemnon geraubt hat, verbreitet Apollo die Pest im Heere der Griechen. Vgl. Il. I. 8. f. — ² Körper.

Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Eilig entstieg er den Höhen des Olympus, grollend im Herzen,
Hoch um die Schulter den Bogen und ringsum schließenden Köcher.
Dröhnend erklangen die Pfeile dem grollenden Gott um die Schultern,
Als er einherging stürmend; er wandelte, düsterer Nacht gleich,
Setzte sich dann von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab;
Braunvoll dröhnte der Klang von dem silbernen Bogen des Gottes.
Nur schnellfüßige Hunde zuerst und Mäuler erlegt' er;
Gegen die Männer sodann mit dem bitteren Pfeile sich wendend,
Traf er, und rastlos brannten unzählige Feuer der Toten.

Il. I. 44 ff.

So weit das Leben über das Gemälde, so weit ist der Dichter hier über den³ Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritt erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher gleich der Nacht. Nun fikt er gegen den Schiffen über und schnelltet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist ebenso unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbstigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

2. Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden, trinkenden Götter¹. Ein goldener, offener Palast, willkürliche² Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre

³ Wir würden heute sagen: über dem Gemälde, über dem Maler.
2. ¹ IV. 1. ff. — ² ungezwungene.

ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane³ Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind:

Aber die Götter, um Zeus im goldenen Saale versammelt,
Säßen zum Räte vereint, und Hebe, die herrliche Jungfrau,
Schenkte den Nektar umher; sie thaten aus goldenen Bechern
Oft einander Bescheid und sahen auf Ilios nieder.

Das würde ein Apollonius⁴ oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben, und Homer bleibt hier ebenso weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

3. Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde als nur eben in diesen vier Zeilen. „So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt, so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar.“ Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen deren in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt¹? als das von dem Anrücken des griechischen Heeres²? als das von dem beiderseitigen Angriffe³? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächt⁴?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artift Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artift gebrauchen kann, nur sehr armjelige Gemälde sein würden, wenn sie nicht

³ leicht faßliche. — ⁴ Apollonius von Alexandrien (um das Ende des 3. Jahrh. v. Chr.) behandelte die Argonautensage in dem epischen Gedichte „Argonautica“.

3. ¹ Vgl. Laof. XV, 2; XVI, 4. — ² Il. IV. 422 ff. — ³ Il. IV. 446 ff. — ⁴ Il. IV. 491 ff.

mehr zeigten, als der Artift zeigt? Was sonst als die Verneinung meiner obigen⁶ Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch so viele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

1. Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein, so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen¹.

Fern sei es, diesem Einfalle² auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton³ würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer⁴ gehabt hat. Freilich kann Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des erstern legen.

2. Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert,

⁶ Siehe unter 1.

1. ¹ Caylus behauptet: Man ist stets der Meinung gewesen, daß ein Gedicht um so trefflicher sei, je mehr Stoff zu Gemälden es dem Maler darbiete. Tabl. Avert. S. V. — ² Wir würden heute sagen: diesen Einfall. — ³ Milton, engl. Dichter (1608—1674, seit 1652 blind) von ihm das epische Gedicht „Das verlorene Paradies“ (Paradise lost). — ⁴ Bekanntlich soll auch Homer blind gewesen sein.

als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nußt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtsschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.¹

XV.

1. Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens¹ „Ode auf den Cäcilientag“ ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne und die Ohren keine Augen sind.

2. ¹ = hat abstr. lassen.

1. ¹ Dryden, engl. Dichter (1621—1700). Seine „Ode auf den Cäcilientag“ (Alexanders feast) wurde von Händel komponiert. Unter „musikalischen Gemälden“ ist die poetische Darstellung musikalischer Wirkungen zu verstehen.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

2. Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte¹. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten wohlbesiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, ziehet die Senne mit samt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend auseinander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Übersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für

2. ¹ Pandarus wird von der Athene überredet, einen Pfeil auf den Menelaus abzuschießen, um den vorher feierlich beschlossenen Waffenstillstand zu brechen:

Eilig enthüllt' er das glatte Geschöß — — — — —
 Und er spannt' das Geschöß und hielt es geschickt an der Erde
 Niedergelehnt — — — — —
 Jezo den Köcher erschloß er und nahm sich einen der Pfeile,
 Einen geflügelten, neuen heraus, Quell finsterer Schmerzen,
 Legte das herbe Geschöß dann schnell sich zurecht an der Senne.

Hierauf zog er die Kerbe zugleich mit der Senne des Kindes,
 Hielt dann dicht an den Busen die Senn', an den Bogen das Eisen.
 Als er so kreisförmig gespannt den gewaltigen Bogen,
 Schwirrte das Horn, laut dröhnte die Senn', und der spizige Pfeil fuhr
 Zischend davon, in den Haufen hineinzufliegen verlangend.

Il. IV. 105 ff.

unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

3. Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

1. Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte Töne in der Zeit, wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen, so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich

sind Körper mit ihren **sichtbaren** Eigenschaften die **eigentlichen** Gegenstände der Malerei¹.

Gegenstände, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen². Folglich sind Handlungen der **eigentliche** Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das

1. ¹ Es ist mit Recht geltend gemacht worden, daß die „artikulierten Töne in der Zeit“ keineswegs in demselben Sinne als Material der Poesie gelten können wie „Figuren und Farben in dem Raume“ als Material in der Malerei, wie der Stein in der Plastik, der Ton in der Musik. Nicht der Ton als solcher, sondern der geistige Begriff, welcher damit verbunden ist, sei Material der Poesie. Wenn also auch die Vorstellungen, welche durch die nach einander vernommenen Worte erregt würden, nur nach einander gefaßt werden könnten, so wäre damit noch nicht erwiesen, daß auch die Gegenstände, deren geistiges Abbild jene Vorstellungen sind, nur successiv sein dürften. Trotzdem behält Lessing mit seinem Ergebnis recht; denn „wenn es klar ist, daß das eigentliche Gebiet der Malerei Körper und nicht Handlungen sind, weil ihr eine räumliche, keine zeitliche Darstellung zu Gebote steht, so können wir umgekehrt folgern, daß der eigentliche Gegenstand der Poesie Handlungen und nicht Körper sind, weil ihr nur eine zeitliche, keine räumliche Darstellung zu Gebote steht.“ —

² In seinen Abhandlungen über die Fabel erklärt Lessing den Begriff „Handlung“ als eine „Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke.“ Bei dieser Erklärung findet auch die sonst ausgeschlossene Lyrik eine Stelle in der Poesie, wie L. denn auch eben dort gegen die Kunststrichter, welche nur da eine Handlung sehen, wo Körper thätig sind, bemerkt: „Es hat ihnen nie befallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei.“ Übrigens wird der Begriff klarer durch die Vergleichung der Begriffe That, Begebenheit, Handlung. Man bezeichnet als That die Gesamtheit der Resultate, welche durch eine oder mehrere auf die Erreichung eines bestimmten Zieles hin einheitlich wirkende Kräfte erreicht werden. Die That wird zur Begebenheit, wenn man den Nachdruck auf die äußerliche Verwirklichung des Endzieles, zur Handlung, wenn man den Nachdruck auf die innere Absicht und den Entschluß der thätigen Person legt.

Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur **andeutungsweise** durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur **andeutungsweise** durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den **prägnantesten** wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen und muß daher diejenige wählen, welche das **sinnlichste Bild** des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

2. Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht erteilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

a) Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen,

als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schifften, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

b) Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften, so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. B. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel, und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammenkömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung ebenso viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.

Hebe fügte geschwind die gerundeten Räder des Wagens
Mit acht ehernen Speichen umher an die eiserne Achse.
Dran sind Felgen von Gold, nie alternde, oben darüber
Eherne Reifen gelegt, anschließende, Wunder dem Anblick.

Rings gehn silberne Naben umher an den Enden der Achse.
 Aber in goldenen Bändern und silbernen hängt das Gestelle
 Schwebend gespannt und umgeben von zwei Randlehnen im Kreise.
 Vornhin streckte von Silber die Deichsel sich; aber ans Ende
 Band sie das Joch, schön strahlend von Gold, an dem sie die schönen
 Riemen von Gold durchschlang. Il. V. 722 ff.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen¹; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet; ein anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.

— — — — — Und zog sein weiches Gewand an
 Sauber und neu, und warf den gewaltigen Mantel darüber;
 Unter die glänzenden Füße befestigt' er stattliche Sohlen,
 Warf um die Schultern sodann sein Schwert voll silberner Buckeln,
 Nahm das Scepter, vom Vater ererbt und von ewiger Dauer.
Il. II. 43 ff.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß „das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter“ ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung² daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt

2. b. ¹ Nach älterem Sprachgebrauche für: Schwert. — ² Wappenkönig hieß im Mittelalter der Vorstand der Herolde, die unter anderem auch die Wappenbilder zu führen hatten.

es in den Händen des Juppiter; nun bemerkt³ es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops, nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

haltend das Scepter der Macht, das gepriesene Werk des Hephästos.
Dieses verehrte Hephästos dem herrschenden Sohne des Kronos;
Zeus der Kronide verehrt' es dem rüstigen Töter des Argos;
Hermes aber verehrt' es dem roßbezügelmenden Pelops;
Pelops wieder verehrt' es dem völkerbeherrschenden Atreus:
Atreus ließ es sterbend dem lammereichen Thyestes,
Der es wieder zum Erbe des Atreus Sohne zurückließ,
Daß er damit ganz Argos und viel Eilanden gebiete.

3l. II. 101 ff.

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbsolgung der königlichen Gewalt unter den Menichen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten, flugen Manne, mit einem Merkur teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der fluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker, sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen

³ bezeichnet.

und es hernach als ein gleichsam erkaufte Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so vieles leihen⁴ kann. — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte ißt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet⁵, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn⁶ auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.

Bei dem Scepter allhier, das niemals Blätter und Zweige
Wieder erzeugt, seitdem es vom Stamm im Gebirge sich loswand,
Und nie wieder ergrünt; denn ringsum schälte das Erz ihm
Blätter und Rinde hinweg; jetzt tragen es hoch in den Händen
Edle vom Volk der Achäer, die richtenden, welche die Satzung
Schirmen, bestellt vom Zeus — — — — —

Il. I. 224 ff.

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener ein Werk des Vulkan, dieser von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses, dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt, dieser von einem aus dem Mittel der Griechen geführt, dem man nebst andern die Bewahrung der Geseze anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden, ein Abstand, den Achill selbst bei allem seinem blinden Zorne einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild

⁴ = aus dem sich so viel entnehmen läßt. — ⁵ Vgl. Laok. XII, 5 und Anm. 2. — ⁶ Scepter als Maskul., doch gebraucht Lessing auch das Neutrum!

in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. B. Er will uns den Bogen des Pandarus malen, einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliert und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle die Eigenschaften so trocken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.

Gilg enthüllt er das glatte Geschöß, von des kletternden Steinbocks
Horne geschnitz, dem selbst er die Brust einst unten getroffen,
Als er sprang vom Felsen; er wartete lauernd im Anstand
Und durchschöß ihm die Brust, und rückwärts schlug er vom Fels hin.
Sechzehn Handbreit waren vom Haupt ihm die Hörner gewachsen:
Die dann drechselte zierlich der hornarbeitende Künstler,
Glättete rings, und faßte mit goldenem Rande das Ende.

Il. IV. 105 ff.

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

1. Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich¹; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raum existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst finden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles² man sich nur erinnern dürfe, um

1. ¹ Vgl. Laof. VI, 2 Anm. 1. — ² Vgl. Laof. XVIII, 5; XIX.

das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen einzelnen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homer bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers ebenso wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus³. Aber der Dichter soll immer malen, und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

2. Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesezt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesezt, er wisse uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen:

³ Vergl. Laok. XIV, 2.

wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Dennoch sollen wir aus diesen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen¹!

3. Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann.

Dort ragt das hohe Haupt vom edlen Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin;
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder¹ selbst blickt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf² und krönt sein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant³.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle:
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut⁴, gleicht einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt⁵;
Die holde Blume zeigt die zwei vergoldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst⁶ gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt⁷, in Finger ausgeferbet,

2. ¹ „Der Dichter findet sich bei Kompositionen dieser Art immer in einem gewissen Nachteil gegen den Maler, weil ein großer Teil des Effekts auf dem simultanen Eindruck des Ganzen beruht, das er doch nicht anders als successiv in der Einbildungskraft des Lesers zusammensetzen kann. Seine Sache ist nicht sowohl, uns zu repräsentieren, was ist, als was geschieht.“ Schiller.

3. ¹ Der sogenannte blaue Enzian (*Gentiana Pneumonanthe*), welcher kleiner ist, als der edle oder gelbe Enzian. — ² Man denke an das zur Familie der Enziane gehörige Tausendgüldenkraut. — ³ Vom Tau, „der auf den großen und etwas hohlen glatten Blättern lauter Tropfen bildet.“ (Hall.) — ⁴ Das Löwenmaul (*Antirrhinum*). — ⁵ Die Blätter sind kreuzständig. — ⁶ Wegen der violetten Farbe. — ⁷ Eine

Auf einen hellen Bach den grünen Widerschein;
 Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
 Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
 Smaragd und Rosen⁸ blühen auch auf zertretner Heide,
 Und Felsen decken sich mit einem Purpurleide⁹.

A. v. Haller, Alpen.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malet, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern¹⁰. Ich will auch nicht leugnen, daß demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht auch von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhaft sein soll, so müssen keine einzelne Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen; unsere Einbildungskraft muß auf alle gleich überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammenzusetzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können: „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde“?¹¹ Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren

Art Alpenrose (*Astrantia maior*, schwarze Meisterwurz). — ⁸ Wilder Rosmarin (*Ledum palustre*) und Alpenrosen. — ⁹ Das Leimkraut (*Silene acaulis*), „womit oft große Felsen wie mit einem Purpurmantel weit und breit überzogen sind“. (Haller.) — ¹⁰ Vgl. Laot. XI, 3. — ¹¹ Breitinger, Krit. Dichtkunst.

kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
 Türmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
 Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
 Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum¹² wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

4. Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision kommt, und indem jenes in dieses aufgelöst wird, uns die Vergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische¹ Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. B. Virgil in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

¹² Joh. v. Huysum, holl. Blumenmaler (1682—1749).

4. ¹ d. h. der didaktische Dichter.

— — — — — Trotziges Ansehns

Sei die Ruh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt:
Lang die Seite gestreckt, die unendliche, alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprengelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt, und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt, und erhabenes Wuchses,
Und die im Gange die Spuren mit niederem Schweife zerseget.
Georg. III. 51 ff.

Oder ein schönes Füllen:

— — — — — Hochragendes Halses

Ist es und feineres Hauptes, dünnbäuchig und fleischiges Rückens,
Und vollmuskelig strotzt ihm die mutige Brust u. i. w.
Georg. III. 79 ff.

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Teile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Ruh erzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder weniger antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgiltig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben² erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Existierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — — Wenn Hain und Altar der Diana

Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felder
Oder der Rheinstrom auch und ein Regenbogen gemalt wird.

An die Pisonen, 16 ff.³

Der männliche Pope⁴ sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er

² Vgl. Laokoön XVI, 2. b. — ³ Übrigens tadelt Horaz nur diejenigen Dichter, welche sich derartige Malereien an unrichtiger Stelle erlauben. — ⁴ Pope, engl. Dichter (1688—1744), schrieb beschreibende

verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen⁵. Von dem Herrn von Kleist⁶ kann ich versichern, daß er sich auf seinen „Frühling“ das wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf Geratewohl bald hier bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel⁷, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen⁸, mehreren deutschen Dichtern geraten hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben⁹.

XVIII.

1. Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein?

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers.

(„Der Wald von Windsor“) und belehrende Gedichte, das komische Heldengedicht „Der Lockenraub“ und Satiren. — ⁵ In der Vorrede zu seinen Satiren. — ⁶ Vgl. Einl. 1. — ⁷ Marmontel, franz. Dichter (1723 – 1799), schrieb Dramen, Epen, moralische Erzählungen und die von Lessing hier angezogene „Poetik“ (Poétique française). — ⁸ Eklogen = Idyllen oder Hirtengedichte: wir besitzen von E. v. Kleist deren fünf. Übrigens bezog sich Marmontel namentlich auf G. Gesners „Prosaïdyllen“ (Zürich 1756). — ⁹ Marmontel giebt den deutschen Idyllendichtern den Rat, sie sollten, statt auf eingehende Natur schilderungen sich einzulassen, größern Nachdruck auf das Moralische legen.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli¹ den Raub der sabinischen Jungfrauen und derselben Auslöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian² die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein lüderliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination³ ohne allen Nutzen verschwendet.

2. Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstaten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Rücksicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in der andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genötiget siehet, friedlich von beiden Teilen kompensieret: so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht¹ nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung² oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs³ über die Draperie des Raphael macht.

1. ¹ Francesco Mazzuoli, ital. Maler und Kupferstecher (1503—1540). — ² Titian, ital. Maler (1477—1576), übrigens der größte Meister der sogenannten venezianischen Schule. Vgl. XX, 3. Ob das hier angegebene Gemälde von ihm herrührt, ist fraglich. — ³ Phantasie.

2. ¹ Absicht = Hinsicht. — ² Abwendung. — ³ Mengs, Maler

„Alle Falten“, sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinter gestanden, ob das Glied von Krümmie zur Ausstreckung gegangen oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmt.“ Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Teil des Gewandes, welcher auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge⁴, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der ige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der ige des Gliedes. Demohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen⁵?

3. Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen

und Kunstschriftsteller (1728—1779), Freund Winckelmanns, lebte in Rom; er schrieb „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei“. — ⁴ Beachte das Geschlecht des Wortes. — ⁵ „Da der Natur eines weiten und faltenreichen Gewandes nach nicht jede Bewegung sogleich im Momente eine durchgreifende Veränderung hervorbringen kann, so wußten auch dies die griechischen Künstler vortrefflich zu benutzen, um den einen Moment, welcher der bildenden Kunst gestattet ist, zu erweitern. Sie wußten dies dadurch zu erreichen, daß sie im Wurf der Falten bald eine vorhergegangene Bewegung noch nachwirken, gleichsam nachklingen ließen, bald eine künftige vorbereiteten. Dies ist es wohl, was Göthe das tausendfache Echo der Gestalt nennt.“ Feuerbach, Griech. Plastik I, S. 34. „Es ist keine einzige Kunst jemals so abstrakt gewesen, daß sie nicht durch ein Hineingreifen in das Gebiet verwandter Künste sich einen flüssigern, mannigfacheren Lebensausdruck gesichert hätte.“ Lübke, Gesch. der Plastik, S. 80.

Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun gestattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. B. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff oder das hohle Schiff oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzt: runde, eiserne, achtspeichichte Räder¹. Auch das vierte: einen überall glatten, schönen, eisernen, getriebenen Schild². Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Üppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen, schicklichen Stellen haben kann?

4. Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweiset und rechtfertiget nichts. Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können, so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension¹ ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. B. umschreiben müssen: die runden Räder, welche von

3. ¹ Il. III. 722. — ² Il. XII. 296.

4. ¹ Ungewißheit.

Erz waren und acht Speichen hatten, drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligen Schwäzer. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachahmen. Wir sagen zwar die runden, ehernen, achtspeichichten, — — aber Räder schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate², ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: runde Räder, eherner, achtspeichichte. So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hinten an setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto³ stehen, wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichicht. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicirt wird, ziehet, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen⁴.

² Prädikat hier = Attribut. — ³ Ein technischer Ausdruck alter Grammatiker, hier die flexionslose Verbindung des Attributs mit dem zugehörigen Substantiv bezeichnend; das Attribut steht ohne sichtbare Beziehung (absolut) zum Substantiv. Im übrigen haben spätere Dichter den Gebrauch der Alten genau nachgeahmt; auch wir könnten sagen: Räder, runde, eherner, achtspeichichte. — ⁴ Vgl. die Häufung von Beiwörtern in folgendem Beispiele:

Und so sitzend umgaben die drei den glänzend gebohrten,
Runden, braunen Tisch: er stand auf mächtigen Füßen.

Goethe, Hermann und Dorothea. I, 169 ff.

„Es gilt natürlich vom Epitheton, daß durch die allgemeine Vorschrift der Sparsamkeit das Häufen der Mittel im Moment ergiebig hervorquellender Stimmung keineswegs ausgeschlossen ist; unsere Phantasie kann recht wohl die successiven Prädikate in ein simultanes Ganzes zusammenfassen. Iphigenie geht gleich im zweiten Verse in die warm

5. Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles¹, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor alters als ein Lehrer der Malerei betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben², daß es den neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung danach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Existierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboss, und nachdem er die Platten aus dem größten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor³. Oher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

6. Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil¹ nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder

beschleunigte Prädikathäufung: „des alten heil'gen, dichtbelaubten Haines“ über, und Beispiele noch viel reicherer Fülle sind in der echten Poesie unendlich.“ Bischer.

5. ¹ Patroklus ist von Hector getödet und sein Leichnam der Rüstung beraubt, welche Achilles dem Freunde geliehen. Da Achill ihn rächen will, so verspricht ihm seine Mutter Thetis eine neue Rüstung, welche sodann auf ihre Bitten vom Vulkan verfertigt wird. *Il.* XVIII. 468 ff. — ² Vgl. *Laof.* XIX. — ³ Die Bilder wurden vielmehr besonders angefertigt und dann erst dem Schilde angeheftet.

6. ¹ Auf Bitten der Venus verfertigt Vulkan dem Aeneas eine

die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart ebenso deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das meiste. Wenn ihn aber dieses entschuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungesähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyclopen² überhaupt gezeigt, —

Einen gewaltigen Schild entwirft man — — — — —

— — — — Die ziehen mit atmenden Bälgen den Windhauch
Ein und aus, die tauchen das sprühende Erz in des Löschtrogs
Rühlendes Raß. Dumpf hallt von den Amboschlägen die Felskluft.
Jene sodann, abwechselnd, erheben gewaltig die Arme,
Halten den Taft und wenden mit packender Zange die Masse —

An. VIII. 477 ff. (Binder.)

den Vorhang auf einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet und betastet und versucht, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist, und Da ist, Nahe dabei stehet, und Nicht weit davon

Rüstung für den Kampf gegen den Rutulerkönig Turnus. Virg. An. VIII. 443 ff. Die Beschreibung des Schildes 612 ff. — ² Gesellen des Vulkan.

siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergetet und von der Bedeutung derselben nichts weiß,

— — — Und erfreut sich darob, unfundig der Deutung.
An. VIII. 703

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich ebenso viel wissen mußte als der gutwillige Ehemann³, sondern da es aus eigenem Munde des Dichters kommt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas anders vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstuetzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werkes verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschießel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln, ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Der Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kommt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuwoben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer thun. Homer läßt den Vulkan Zieraten künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu lassen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

³ Vulkan.

XIX.

1. Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrajon¹ und andere gegen das Schild des Homer machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin² und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die ebenso unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung³ der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen konzentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obgleich die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da ihn Homer selbst „ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild“ nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hilfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva von Phidias⁴ beweiset. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem schon um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber

1. ¹ Skaliger der Ältere, ein berühmter Philologe (geb. zu Riva 1474, lebte in Frankreich, starb 1558). — Perrault, franz. Dichter und Kritiker (1628—1703). — Terrajon, franz. Altertumsforscher (1670—1750). — ² Dacier, franz. Altertumsforscher (1651 bis 1722). — Boivin, franz. Altertumsforscher (1649—1724). Seine Ansicht, daß man sich um die runde Mitte (vier) konzentrische Kreise zu denken habe, wird auch jetzt noch ziemlich allgemein festgehalten. — ³ = Angabe. — ⁴ Phidias, der berühmte athenische Bildhauer aus der Zeit des Perikles; von ihm die Kolossalstatue des Jupiter zu Olympia und die der Pallas Athene im Tempel dieser Göttin zu Athen. Auf der konvexen Seite befand sich eine Darstellung des Amazonenkampfes, auf der konkaven der Kampf der Götter mit den Giganten.

es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner eine Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

2. Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:

Voll von Versammelten dröhnte der Markt. Dort hatte sich Hader
Von zwei Männern erhoben; sie haderten wegen der Sühnung
Eines erschlagenen Mannes. Zum Volk rief dieser betauernd,
Daß er die Schuld vollständig bezahlt, und der andre bestritt es.
Beide verlangten im Streit durch günstige Zeugen zu siegen.
Beifall rief dann beiden in zwei Hilfshausen das Volk zu:
Herolde suchten das Volk zu beschwichtigen. Aber die Greise
Säßen im heiligen Kreis auf zierlich behauenen Steinen,
Und in den Händen das Scepter des hell ausrufenden Herolds,
Traten sie rasch nach einander hervor und thaten den Ausspruch.
Jenem bestimmt, der ihnen das Recht am geradesten spräche,
Lagen zugleich in der Mitte bereit zwei Pfunde des Goldes.

Il. XVIII. 497 ff.

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen, das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu nütze machen, entweder den Augenblick der Anklage oder der Abhörnung der Zeugen oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst vor oder nach oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant¹ wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedienet? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit,

2. ¹ fruchtbar.

durch dieses Vermögen allein kommt der Dichter dem Künstler wieder bei², und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatz hätte Boivin die Stelle des Homer beurteilen sollen, und er würde nicht soviel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen, und die Äußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu³ in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute⁴ darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das letztere⁵ mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welcher der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

3. Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt¹ in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es ebenso wohl in zwölftheilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten² des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse, so hätte er weit mehr Übertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde³ auf

² erreicht er den Künstler. — ³ dem Auge sichtbar. — ⁴ dem Sinne nach. — ⁵ nämlich das Nachschildern mit Worten.

3. ¹ *Il.* XVIII. 510—540. — ² den Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes. — ³ Die zehn Bilder sind: 1. Erde und Himmel, 483—489; 2. Hochzeitsfest und das Treiben auf einem Markte, 490—509; 3. die Belagerung einer Stadt, 510—540; 4. pflügende Landleute, 541—549; 5. die Saaternte, 550—560; 6. die Weinernte,

dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem „Hier nun schuf er“, oder „Dann schuf er“, oder „Auch bildete er hinein“, oder „Weiter verherrlichte noch das Werk“ anfängt. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welchen der Dichter mit anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre, mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts aussetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

4. Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte auch noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutigen Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast¹, Perspektiv², die drei Einheiten³; alles fand er darin auf das beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer vermöge seines göttlichen Genies sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten imstande sei; oder auch

561—572; 7. Löwen, in eine Stierherde einbrechend, 573—586; 8. eine Trift mit Hürden und Schafen, 587—589; 9. ein Reigentanz, 590—605; 10. der Okeanos, 606—608. Bild 1 ist in der Mitte des Schildes zu denken, 2 und 3 im ersten, 4 und 5 und 6 im zweiten, 7, 8 und 9 im dritten, 10 im vierten konzentrischen Kreise.

4. ¹ Kontrast, Gegensatz, wodurch das Eigentümliche eines jeden Gegenstandes um so schärfer hervortritt. — ² Perspektive, „die Wissenschaft, mehrere Gegenstände mit einem Teile des Raumes, in welchem sie sich befinden, so vorzustellen, wie diese Gegenstände, auf verschiedene Pläne des Raumes zerstreut, mitsamt dem Raume dem Auge aus einem und demselben Standorte erscheinen würden.“ (Lessing, Antiqu. Briefe 9.)

³ Vgl. 3 Anm. 2.

jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so einer sagt, sondern vornehmlich weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen, und z. B. die Gemälde eines Polygnotus⁴ noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi⁵ waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigemohnet. „Homer, sagt er, kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. B., daß die Rundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen⁶, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereitet worden, beiseite gestanden⁷. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt⁸, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen.“ Die bloße

⁴ Polygnotus, Zeitgenosse des Perikles. Von ihm wird gerühmt, daß er der bis dahin herrschenden Steifheit der Gesichtsbildung durch eine leise Öffnung des Mundes abgeholfen, daß er in seinen Gemälden wirkliche Portraits geliefert und über die Natur hinaus ins Ideale übergegangen sei. Beachte am Ende des Satzes den Acc. m. d. Inf. — ⁵ Das eine stellte die Zerstörung Trojas dar, das andere den Eintritt des Odysseus in die Unterwelt. — ⁶ im dritten Bilde. — ⁷ im fünften Bilde. — ⁸ im achten Bilde.

Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs⁹, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten, und über sie weggehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homer annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitsfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward¹⁰, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenemalerei¹¹ gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern Herculaneums¹² so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man izo kaum einem Lehrlinge vergeben würde.

⁹ Basrelief, Bildhauerarbeit, wo die Figuren auf flachem Grunde mehr oder weniger erhaben, aber nicht in voller Körperdicke dargestellt sind. Im engeren Sinne bezeichnet Basrelief einen niederen Grad der erhabenen Arbeit im Gegensatze zum Hautrelief. — ¹⁰ im zweiten Bilde. — ¹¹ Die Malerei von Dekorationen für die Bühne. — ¹² Die Ausgrabung Herculaneums wurde 1738 begonnen.

Doch ich entlasse mich¹³ der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmann¹⁴ versprochener Geschichte der Kunst die völlige Befriedigung zu erhalten hoffen darf.

XX.

1. Ich lenke mich¹ vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der konzentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration² auf sie zugleich zurück senden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt, Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl

¹³ = überhebe mich. — ¹⁴ Vgl. Laok. I. 1. Anm. 1. Lessing bemerkt in einer Note, daß das Vorstehende im Jahre 1763, also ein Jahr vor dem Erscheinen des Winckelmannschen Werkes geschrieben wurde.

1. ¹ Heutiges Tages wird „lenken“ auch intransitiv gebraucht. — ² Aufzählung.

ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert³ haben!

2. Schon ein Constantinus Manasses¹ wollte seine fahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel austreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:

Das Weib war schön, die Farbe schön, die Brauen schön,
Das Antlitz schön, die Wange, groß das Aug' und zart,
Ihr Blick so reich an Liebreiz, holder Grazien Sitz,
Die Arme weiß und zart und aller Schönheit voll,
Das Antlitz weiß, die Wange rosig, und das Augenlid
Voll Jugend blühend. Ohne Makel, ohne Fehl
Und sonder Kunst färbt' Rosenrot die zarte Haut,
Wie wenn in glänzend Purpur Elfenbein man taucht;
Ihr Hals so schlank, so schneeigweiß, daß Dichtermund
Erzählt, es sei vom Schwan erzeugt das holde Weib.

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen²?

3. Doch es ist wahr, „politische Verse¹“ eines Mönchs sind keine Poesie. Man höre also den Ariost², wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.

Was kunsterfahrene Maler je erfunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.
Die blonden Haare, lang und aufgewunden,
Besiegen selbst des Goldes glänzend Licht.

³ = sich weitläufig auslassen.

2. ¹ Constantinus Manasses, ein griechischer Mönch (12. Jahrh. n. Chr.), schrieb eine Weltgeschichte bis zum Jahre 1080 n. Chr. in Versen. — ² An ähnlichem Unfug in der Beschreibung körperlicher Schönheit waren auch die Dichter der zweiten schlesischen Schule überaus reich.

3. ¹ „Politische“ (bürgerliche) Verse hießen im Mittelalter solche, die bloß nach der Zahl der Silben und auch wohl nach der Betonung gemessen wurden. — ² Ariost (1474—1533) lebte am Hofe des Herzogs

Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
 Und überstreun ihr zartes Angesicht.
 Die heitre Stirn in ihres Maßes Reine
 Scheint wie geformt aus glattem Elfenbeine.

Vom schwarzen Bogen fein gekränzt, regen
 Zwei schwarze Augen, nein, zwei Sonnen sich,
 Im Blick so liebeich, sparsam im Bewegen,
 Und um sie her fliegt Amor freudiglich.
 Von dort versendet er der Pfeile Regen,
 Entwendet dort die Herzen sichtbarlich.
 Von diesen senkt die Nase sanft sich nieder,
 Und nichts an ihr wär' auch dem Neid zuwider.

Dann kommt der Mund, von Grübchen eingeschlossen,
 Und mit natürlichem Karmin bestreut.
 Bald von der Lipp' enthüllt und bald verschlossen,
 Sind hier die schönsten Perlen aufgereiht.
 Dies ist der Ort, woher die Worte flossen,
 Die stets erweicht des Herzens Raubigkeit.
 Hier sieht man oft das holde Lächeln werden,
 Das, wie es will, den Himmel bringt zur Erden.

Den Armen ist das rechte Maß gespendet;
 Oft wird die kleine Hand dem Blick gewährt,
 Die, länglich schmal, durch ihre Weiße blendet,
 Ohn' Uder, Knöchel, der das Gleichmaß stört.
 Die ganze herrliche Gestalt vollendet
 Der kleine Fuß, rundlich, des andern wert.
 Den Engelreiz, im Himmel selbst entsprossen,
 Hielt' auch der dicht'ste Schleier nicht verschlossen.

Ras. Rol. VII. 11 ff.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums³: „einige lobten das Werk, andere den Meister des Werkes.“ Das Lob des einen ist also nicht allezeit auch das Lob des andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonderes sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce⁴ in seinem „Gespräche von der Malerei“ läßt den Aretino von den

Alphons von Este zu Ferrara und dichtete den „Rasenden Roland“ (Orlando furioso). — ³ Das Pandämonium ist der Hauptpalast des Satans in Miltons „Verlorenem Paradies“. — ⁴ Dolce, ital. Dichter

angeführten Stenzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt⁵; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Was kunsterfahne Maler je gefunden,
Reicht an die Schönheit ihrer Bildung nicht.

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset⁶. Er mag sich immerhin mit den bloßen Worten:

Mit Rosen haben Lilien sich verbunden
Und überstreun ihr zartes Angesicht.

als den vollkommensten Koloristen, als einen Titian zeigen⁷. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Von diesen senkt die Nase sanft sich nieder,
das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne

und Gelehrter (1508—1566): sein „Gespräch über die Malerei“ benannte er nach dem in dasselbe eingeflochtenen ital. Schriftsteller Aretino (1492—1550). — ⁵ Beachte die jetzt nicht mehr übliche Verbindung: zeigen zu m. Inf. — ⁶ Vgl. Anm. 5. — ⁷ Vgl. Laok. XVIII, 1. Anm. 2.

Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier die Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhaft anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen,

Die heitre Stirn in ihres Maße Reine,
eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet,
Und nichts an ihr wär' auch dem Neid zuwider,
eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,
Die, länglich schmal, durch ihre Weiße blendet:

was für ein Bild geben diese allgemeinen Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

4. In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter nichts als „die schönste Dido“. Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Endlich tritt sie hervor — — — — —
Von dem sidonischen Kleid umwallt, mit dem Borte von Stickwerk,
Ganz ist der Köcher von Gold, mit Gold durchflochten das Haupt-
haar,

Und mit der Spang' aus Golde geschürzt ihr purpurner Leibrock.

An. IV. 136 ff.

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler¹ zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „Da du sie nicht schön malen können, hast du sie

4. ¹ Apelles. Vgl. Vorrede 2. Anm. 1.

reich gemalt“, so würde Virgil antworten: „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon² nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll³ zergliedert. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu haben und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion⁴ des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hilfe, deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Nun hör' auf! Sie ist's, ich seh' es:
Sprechen wirst du bald, o Bildnis!

Od. 28.

Auch in der Angabe des Bathyll ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

² Anakreon, griech. Dichter (aus dem 6. Jahrh. v. Chr.), besang Liebe und Wein, Tanz und frohe Gesellschaft. Die hier genannten Lieder rühren wahrscheinlich von andern Dichtern her. — ³ Bathyll, ein Liebling des Anakreon. — ⁴ Anleitung.

Mal' ihm, wenn das Antlitz fertig,
 Einen Hals, dem Elfenbeine
 Gleich und gleich Adonis' Halse;
 Brust und beide Hände gieb ihm
 Vom Merkur, den Bauch vom Bacchus,
 Und vom Pollux nimm die Schenkel. — —
 Den Apollo hier verändere,
 Den Bathyll daraus zu machen.

Od. 29.

So weiß auch Lucian⁵ von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?

XXI.

1. Aber verlieret die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme¹ und schönes Haar² gehabt: eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Ältesten des trojanischen Volkes tritt.

⁵ Lucian, griech. Schriftsteller (blühte um 150 n. Chr.). Die in seiner Schrift „Bilder“ (εἰκόνες) gepriesene Panthea war die Geliebte des Kaisers Lucius Verus.

1. ¹ Jl. III. 121. — ² Jl. III. 319.

Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:

Schelte mir keiner die Troer und wohlumschienten Achäer,
Daß sie um solch ein Weib so lange sich mühen im Elend!
Gleicht sie ja doch an Gestalt unsterblichen Göttinnen!

Il. III. 156 ff.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen³, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho⁴, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht, die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann⁵?

2. Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz¹ verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter

³ lassen ist das verglichene Subjekt. Der Sinn ist also: Nichts kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als daß Homer im Urtheil der Alten die Helena des Krieges wohl wert erkennen läßt, u. s. w. — ⁴ Sappho, griech. Dichterin (um 600 v. Chr.); die Sage meldet, daß sie sich, von dem geliebten Jünglinge Phaon verachmäh, ins Meer gestürzt habe. Zwei uns erhaltene Gedichte, welche ihr zugeschrieben werden, zeichnen sich durch große Innigkeit und glühende Empfindung aus. — ⁵ Durch die Wirkung schildert auch Göthe die Schönheit der Dorothea, vgl. Herm. und Doroth., Klio 148 ff., Urania 55 ff.

2. ¹ Reiz ist hier dasselbe, was Schiller in seiner Abhandlung „über Anmut und Würde“ Anmut genannt hat, im Gegensatze zur

und lebhafter erinnern können als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie mit Huldseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen, daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abscießt. Ihr Mund entzündet, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen außerlesener Perlen verschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet, weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzas zusammengedrängt, weit mehr thun würden als alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Um ihr zartes Kinn ein Grübchen,
Um den Hals von Mabafter
Sollen alle Grazien schweben.

Od. 28.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Ründung, das schönste Grübchen, er konnte dem Halse die schönste Karnation² geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich

architektonischen Schönheit. „Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit, die Schönheit derjenigen Empfindungen, die die Person bestimmt.“ — ² Fleischfarbe.

zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten³.

XXII.

1. Zeuxis¹ malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homer², in welchen die entzückten Greise ihre Empfindungen bekennen, darunter zu setzen. Wie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte³, bloß in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hilfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackt da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Kroton⁴ malte.

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Äußerungen

³ Über andere Mittel, Schönheit und überhaupt körperliche Gestalten zu malen, siehe Viehoff, Poetik 3. Kapitel S. 111 ff.

1. ¹ Zeuxis, griech. Maler (um 400 v. Chr.), dem besonders die ideale Bildung des weiblichen Körpers unübertrefflich gelang, wie er durch die im Tempel der Hera zu Kroton aufgestellte „Helena“ bewies. Die Idee der keuschen Sittsamkeit verkörperte er in der Gestalt der „Penelope“; vgl. unter 2. — ² Vgl. Laok. XXI, 1. —

³ Vgl. XX, 3. Anmerkung 5. — ⁴ d. i. für die Bewohner von Kroton.

einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung⁵ des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen, eines aber ist so ichidlich wie das andere.“

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unjerer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Häßlich ist Liebe bei Greisen“ (*Turpe senilis amor*)⁶; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesichte⁷ lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich ersticht; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Aber, wie reizend sie sei, doch schiffe sie wieder nach Hause,
Ehe sie uns und den Kindern dereinst noch werde zum Unheil.

Gl. III. 159 f.

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine verummte, verschleierte Figur! Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Flugs in den Schleier sich hüllend von schimmerndem Pinnengewebe
Eilte sie aus dem Gemach — — —

Gl. III. 141 f.

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntnis durfte also nicht aus dem izigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon

⁵ = Hintergrund. — ⁶ Ovid. Am. I. 9, 4. — ⁷ So schon die mitteldeutsche Form dieses Wortes.

oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum erstenmale bekannten. In dem Gemälde findet so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts als, wie gesagt, eine vermunimte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umriß, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt“, *Hélène couverte d'un voile blanc*), so entstehet eine andere Vermunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

2. Homer ward vor alters ohnstreitig fleißiger gelesen als ikt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope¹ gemalt, und des

2. ¹ Vgl. 1. Anm. 1.

Apelles² Diana war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darboten, schien der alten Artisten ihr³ Geschmack nicht zu sein und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er; und so wurden ihre Werke Abbild der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen sowohl als in dem andern harmonieren.

3. Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst, da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles, so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:

So sprach Zeus und winkte sofort mit den dunklen Brauen;
Und die ambrosischen Locken des Königs wallten hernieder
Von dem unsterblichen Haupt, und die Höhen des Olympos erbeben.
Hl. I. 528 ff.

ihm bei seinem olympischen Juppiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hilfe ein göttliches Antlitz, „fast vom Himmel selbst geholt“ (*propemodum ex ipso caelo petitum*), gelungen sei. Wem dieses nicht mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und ebenso erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste

² Über Apelles vgl. Vorrede 2. Anm. 1. — ³ Beachte den jetzt ungewöhnlichen Gebrauch des Fürworts.

und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlicheren Befriedigung, etwas sehr Spezielles angeben läßt. Soviel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches¹ Haar nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron² war in beiden Stücken tadelhaft, Pythagoras Leontinus³ war der erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

4. Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth¹ über den Apollo zu Belvedere² anmerkt. „Dieser Apollo, sagt er, und der Antinous sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous³ den Zuschauer mit Verwunderung erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben imstande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewunderungswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste,

3. ¹ ambrosisch = (unsterblich,) göttlich. — ² Myron, griech. Bildhauer (um 450 v. Chr.); von ihm war eine kolossale Erzgruppe im Heratempel zu Samos, in welcher Athene den vergötterten Herkules vor den Thron des Jupiter führt. — ³ Vgl. Laok. II, 5. Anm. 7.

4. ¹ Hogarth, engl. Maler und Kupferstecher (1697—1764); in seiner Schrift „Zergliederung der Schönheit“, aus welcher die angeführte Stelle, stellt er die Wellenlinie als Bedingung körperlicher Schönheit auf. — ² Apollo zu Belvedere, die schönste und berühmteste aller aus dem Altertume erhaltenen Statuen des Apollo, im vatikanischen Museum zu Rom. Winckelmann sah in ihr das Ideal der Schönheit und Würde. Vgl. Seemann, Götter und Heroen. S. 48. — ³ Antinous, ein schöner Jüngling aus Bithynien, Liebling des Kaisers

dieje Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was ich gesagt worden, besonders daß die Füße und Schenkel in Ansehung der oberen Teile zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi⁴, einer der größten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches ich in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilin⁵ krönt, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier nicht der Fall sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältnis eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen.“ — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusaße von Größe in den Abmessungen⁶ der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:

Standen sie, ragte hervor Menelaus mit breiteren Schultern;
Säßen sie dann, schien immer Odysseus edler von Anstand.

Il. III. 210 f.

Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen des letztern.

Hadrian. Die betreffende Statue stellt übrigens den Hermes dar. — ⁴ Andreas Sacchi, ital. Maler (1598—1661). — ⁵ Pasquisini, Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom, Zeitgenosse Sacchis. — ⁶ Maße (Dimensionen).

XXIII.

1. Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert **mehrere** unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können¹, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites² geschildert, und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht ebenso wohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

1. ¹ Vgl. Laof. XX, 1. — ² Thersites, ein Grieche bei der Belagerung Trojas. Er fordert die des langwierigen Krieges müden Griechen zur Heimkehr auf und überhäuft den Agamemnon mit Schmähungen. Homer schildert ihn also:

Häßlicher war kein andrer in Ilios' Ebne gekommen.

Schielend war er und lahm an dem anderen Fuße; die Schultern, Höckerig, drängten sich vor und engten die Brust, und darüber Saß sein spitziger Kopf, mit spärlicher Wolle bewachsen.

Il. II. 216 ff.

2. Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. Dieses ist die Erklärung meines Freundes¹, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krass² und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Äsop³ wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine Albernheit, das „Römische“ seiner lehrreichen Märchen vermittelt der Ungestalttheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Öl und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Schönheit ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley⁴ den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, ebenso wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Übereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt, die unschädliche, ihn allein demütigende

2. ¹ Dieser Freund ist Moses Mendelssohn (1729—1786), Verfasser mehrerer philoi. Schriften; am bekanntesten ist seine Bearbeitung des Platonischen Dialogs „Phädon, über die Unsterblichkeit der Seele.“ — ² grell. — ³ Äsop, Begründer der Fabeldichtung, Zeitgenosse des Solon; die spätere Zeit fabelt von ihm, daß er ein mißgestalter Possenreißer gewesen. — ⁴ Wicherley, engl. Lustspiieldichter (1640—1715), berüchtigt durch Leichtsinns und Charakterlosigkeit.

Wirkung seines boshaften Geschwätzes: alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist das „Unschädliche“ (*οὐ φθαρτικόν*), welches Aristoteles⁵ unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von feiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie anstatt mit ein paar blutigen Schwielen⁶ mit dem Leben bezahlen müssen, und wir würden aufhören über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Übel scheint als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber⁷. Achilles bedauert die Penthesilea⁸ getötet zu haben; die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähliche Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — — die thöricht den Menschen,
Selbst auch den weisesten macht. — — — —

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back⁹ und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam¹⁰! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich

⁵ Über die Dichtkunst V. 1. — ⁶ Odysseus straft ihn seiner Schmähungen wegen:

— — und schlug mit dem Stab ihm Rücken und Schultern;
Über dem Rücken erhob sich von Blut anschwellend die Strieme.
Il. II. 265 f.

⁷ Vergl. Laok. V, 3. Anm. 1. — ⁸ Penthesilea, die Königin der Amazonen, war mit ihren männerverachtenden Jungfrauen den Trojanern zu Hilfe gekommen und wurde von Achilles im Kampfe erschlagen. — ⁹ Jetzt gew. die Backe, früher: der Back(e) und der Backen. — ¹⁰ Freilich hatte Thersites der toten Jungfrau seinen

trete auf die Seite des Diomedes¹¹, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

3. Gesezt aber gar, die Verheerungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heersführer verrätherisch zurückgelassen, die Heersführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänztliches Verderben verhängen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Gloucester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt als dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre:

Du, o Natur, bist meine Göttin; deinem
Gesez nur dien' ich. Warum sollt' ich mich
Dem Bann der Sazung fügen und es dulden,
Daß mich der Völker Aberwitz enterbt,
Weil um ein Mondscheinduzend mir ein Bruder
Vorausging? Warum Bastard? warum niedrig?
Wenn meines Körpers Bau so wohlgefügt,
Mein Geist so adlig, meine Form so echt ist
Wie bei dem Sprößling unsrer Dame Ehrsam?
Warum brandmarkt die Welt uns denn mit niedrig?
Mit Niedrigkeit? mit Bastard? u. s. w. —

König Lear, Akt I, Sc. 2.
(Bodenstedt.)

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloucester sagen:

Speer ins Auge gestoßen, und Achilles hatte sie geliebt. — ¹¹ Der Großvater des Diomedes und der Vater des Thersites sind beim Quintus Calaber Brüder.

Ich aber, nicht geformt für Tändeleien,
 Noch zu hofieren vor verliebten Spiegeln;
 Ich, der ich roh geprägt bin, nicht begabt
 Mit Majestät der Liebe, mich zu spreizen
 Vor einer tänzelnden, schalkhaften Nymphe;
 Ich, der verkürzt bin um dies saubre Gleichmaß,
 Von Stümperin Natur geprellt um Schönheit,
 Verpfuscht, unfertig, vor der Zeit gesandt
 In diese atmende Welt, knapp halb vollendet,
 Und noch dazu so lahm und ungechlacht,
 Daß Hunde bell'n, wo ich vorüberhinke —
 Ich weiß in dieser schalmei'nden Friedenszeit
 Mir keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
 Als meinen Schatten ansehen in der Sonne
 Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
 Drum, da ich den Galan nicht spielen kann,
 Zur Kurzweil in so sanft glattmäul'gen Tagen,
 Hab' ich beschlossen, Bösewicht zu werden!

König Richard der Dritte, Akt I, Sc. 1.
 (Bodenstedt.)

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer
 Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

1. So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen;
 welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die
 Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will
 sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren
 Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen
 sichtbaren Gegenstände ein¹, welche angenehme Empfindungen
 erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen
 in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter²
 hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen
 der Furcht, sagt er, der Traurigkeit, des Schreckens, des Mit-
 leid's u. i. w. können nur Unlust erregen, insoweit wir das Übel
 für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung,

 1. ¹ = schränkt sich ein. — ² Briefe, die neueste Literatur be-
 treffend V, S. 102. Der scharfsinnige Kunstrichter ist Moses Mendels-
 sohn. Vgl. Laok. XXIII, 2. Anm. 1.

daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Übel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Übereinstimmung und erweckt Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen. Und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Überlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewandt worden, und diese Überlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

2. Aristoteles¹ giebt eine andere Ursache an, warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, daß es dieses oder jenes ist. Allein auch hieraus folgt zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt,

2. ¹ Über die Dichtkunst IV. 5.

wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reizende Tiere² und Leichname. Reizende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid durch die Überzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

3. Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei als schöner Kunst sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht ebenso wohl wie der Poesie als Ingrediens, um andere Empfindungen zu stärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit

¹ Aristoteles spricht an der angeführten Stelle nur von den niedrigsten, nicht von reizenden Tieren.

auch in der Malerei lächerlich werden kann, besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist ebenso unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich gemischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit¹ und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexistierenden Teile in successive, ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf Häßlichkeit zu sein und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen?

XXV.

1. Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunststrichter¹ zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften, sagt er², können außer der Nachahmung, in der Natur selbst dem Gemüthe öfters

3. ¹ Anziehung.

1. ¹ Vgl. Laok. XXIV, 1. Anm. 2. — ² Briefe, die neueste Litteratur betreffend. V. S. 103.

schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Aufmerksamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmut lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand weder in der Natur, noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte.“

Vollkommen richtig; aber da der Kunststrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren ebenso wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja, dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunststrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubet. „Jene beide, sagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und

dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht.“ Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuer-
mal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletzte³ Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kommt als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken, empfinden lassen; je zärtlicher⁴ das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

2. Übrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelfaste vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich

³ eig. geplätzte, d. i. platt geschlagene. — ⁴ = weichlicher.

doch wohl zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes¹ in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach.

Schüler. Doch neulich ward im tiefsten Sinne er gestört
Von einem Wiesel.

Strepsiades. Wie denn so? Erzähle mir!

Schüler. Da jener gerade des Mondes Lauf erspähete
Und seinen Wandel, und nun auffah, offnes Mauls,
Hat von dem Dach im Dunkel ihm das Wiesel — —

Strepsiades. O, trefflich! Ich verstehe! In den Mund! Ei ja!

Wolken, 170 ff.

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung „Tquassouw und Anonmquaiha“ in dem „Kenner“, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield² zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edlen Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens!

2. ¹ Aristophanes, Zeitgenosse des Perikles, bezeichnet den Höhepunkt der griechischen Komödiendichtung. In seinen „Wolken“ geißelt er die verkehrte philosophische Richtung seiner Zeit, macht sich aber auch über den Sokrates lustig. — ² Chesterfield, engl. Staatsmann und Dichter (1694—1773).

3. Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin¹ mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus² das „Scheußlich floß ihr die Nase von Wust“; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die „langen über die Finger hervorragenden Nägel“ scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — — und die Wangen hernieder
Kann das Blut zur Erde. — — — — —

Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase, und ich rate der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dünnen Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken verlassenen Mannes! Womit vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“

Neopt. Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.

Odyss. Ist innen kein Geräte, das dem Hause dient?

Neopt. Laubstreu, gepolstert zum bequemen Ruhebett.

Odyss. Sonst alles öde? Nichts verbirgt der Höhle Raum?

Neopt. Ein Trinkgeschirr, von kunstlos roher Hand aus Holz
Gefertigt; hier auch noch Gerät zur Feuerung.

Odyss. Sein ist der Hausrat, den du da bezeichnet hast.

Neopt. Weh, weh! Noch andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit schwerem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl.

Philokt. 31 ff. (Donner.)

3. ¹ Über Longin vgl. Laot. XII, 3, Anm. 1. — ² Hesiod, epischer Dichter (um 800 v. Chr.), in dem (ihm zugeschriebenen) Gedichte „der Schild des Herkules“, einer Beschreibung des Herakleischen

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverflebte Haar

Schmutzig zu schauen der Bart und von Blut festklebend das
Haupthaar
An. II. 277.

(wie es Virgil ausdrückt) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marshas³ beim Ovid sich ohne Empfindung des Ekels denken?

Während er schreit, ist die Haut ihm über die Glieder gezogen.
Wunden bedecken ihn ganz, und das Blut strömt über und über.
Offen und bloß sind die Nerven zu sehn, die zuckenden Adern
Schlagen, der Hülle beraubt, und die wallend bewegten Geweide
Könnte man zählen genau und der Brust durchscheinende Fasern.
Metam. VI. 386 ff.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die

Schildes nach dem Muster des Achilleischen beim Homer. — ³ Marshas maßte sich an, mit dem Apollo einen Wettkampf im Flötenspiele einzugehen. Apollo besiegte ihn und zog ihm dann zur Strafe bei

gegenwärtige gern aus der Aht schlagen würden. Ovid sagt von der Dreade, welche Ceres⁴ an den Hunger abschickte:

Wie sie von fern ihn sah, — — — — —
 That sie der Göttin Geheiß ihm kund, und nach kurzem Verweilen,
 Ob auch ferne sie stand, ob auch kaum erst sie gekommen,
 Spürte den Hunger sie doch — — —

Metam. VI. 798 ff.

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen und Greul und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Greul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gespart, und in dem Hunger des Erysichthon sind sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus⁵ die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Erysichthon alles aufgezehrt und auch die Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Raken herfallen und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Überbleibsel von fremden Tischen betteln:

Und er verzehrte die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
 So wie den Wettpreisrenner zugleich mit dem kriegerischen Rosse,
 Selber die Katze sogar, der kleinere Tiere gezittert.
 Als die gefüllte Behausung jedoch von den Zähnen geleert war,
 Da saß dieser, der Sprößling des Königs, nieder am Dreiweg,
 Bettelnd um Brot allda und des Mahles verworfenen Abfall.
 Hymnus auf die Ceres, 111 ff.

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigenen Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren. Nur darum waren die häßlichen Harpyen⁶ so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken

lebendigem Leibe die Haut ab. — ⁴ Ceres schickt eine Dreade (Bergnymph) an die Fames (Hunger), damit diese den Erysichthon, welcher frevelhaft der Göttin heilige Bäume gefällt hat, durch Hunger quäle. — ⁵ Kallimachus, ein griech. Gelehrter und Schriftsteller (aus dem 3. Jahrh. v. Chr.). Von seinen Gedichten sind uns sechs Hymnen erhalten. — ⁶ Die Harpyen, ursprünglich Göttinnen des Sturmes, wurden in der späteren Sage zu geflügelten Mißgestalten, halb Jungfrauen, halb Vögel. In der Argonautensage kommen sie als Plagegeister des Seher Phineus vor (derselbe hatte, von seiner zweiten Gemahlin aufgestachelt, seine Söhne erster Ehe geblendet), sind also hier Repräsentanten des alles wegraffenden schmutzigen Hungers.

solle, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius⁷:

Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles,
Hauchet es scheußlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus;
Nicht ein Weilchen vermocht' ein Sterblicher ihm sich zu nahen,
Nicht, wenn selbst ihm die Brust von Demant wäre geschmiedet.
Doch mich dränget die bittere Not und Hunger nach Speise,
Auszuharren und so den verwünschten Magen zu füllen.

Argon. II. 228 ff.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil⁸ entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf⁹. Auch Dante¹⁰ bereitet uns¹¹ nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino¹² durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.

4. Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Bordenone¹ läßt in einem Gemälde von dem Begräbniß Christi

⁷ über Apollonius vgl. Laof. XIII, 2. Anm. 4. — ⁸ Die Harpyen prophezeien dem Aeneas, er werde mit den Seinigen nicht eher Ruhe finden, als bis er, durch Hunger genötigt, selbst die Tische verzehrt habe. An. III. 211. ff. — ⁹ Bei ihrer Landung in Latium verzehren Aeneas und die Seinigen außer dem Fleische noch die Mehlfuchen, auf welche sie das Fleisch gelegt. An. VII. 112. ff. — ¹⁰ Dante Alighieri (1265—1321), der berühmte Dichter der „Göttlichen Komödie“ (Divina commedia). — ¹¹ zu „bereitet uns“ ergänze vor. — ¹² Der Erzbischof Roger von Pisa hatte den Grafen Ugolino mit seinen Söhnen in einen Turm gesperrt und hier verhungern lassen. Dafür läßt ihn Dante in der Hölle an dem Haupte seines Feindes nagen. Dante, Hölle, Ges. 32. Vgl. das Drama Ugolino des Dichters Gerstenberg.

4. ¹ Giöv. Ant. Vicinio aus Bordenone, ital. Maler (1483—1539).

einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson² mißbilliget dieses deswegen, weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hingegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben³. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen, sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Überraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen kruden⁴ Gestalt da.

² Über Richardson vgl. Laok. VI, 1. Anm. 1. — ³ „Rubens in seiner Auferstehung des Lazarus in Sansjoui hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche ist, und dabei fällt die Notwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg; denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein.“ Lessing. Nachträge zum Laokoon. — ⁴ = rohen.

Fragen zur Leitung der häuslichen Vorbereitung.

Vorrede.

Inwiefern sind die bildenden Künste und die Poesie im allgemeinen einander ähnlich, inwiefern verschieden? (Warum wird die Auffindung der Ähnlichkeiten theils dem Liebhaber, theils dem Philosophen, warum die Auffindung der Verschiedenheiten dem Kunstrichter zugeschrieben?) Weshalb konnte in der Feststellung der Verschiedenheiten leichter geirrt werden als in der Feststellung der Ähnlichkeit? — Wie zeigt L., daß die Alten in der Vergleichung der beiden Kunstgattungen Mäßigung und Genauigkeit bewiesen haben, und wie bestätigt das der Ausspruch des Plutarch trotz der „blendenden Antithese“ des Simonides? Inwiefern haben sich aber die Neueren, sowohl der Kunstrichter als auch die ausübenden Künstler, von dieser Mäßigung und Besonnenheit entfernt? — Welche Absicht verfolgt deshalb L. mit seinem Werke? Was sagt er über die Entstehung des Buches, und wie deutet er an, daß es trotz der Art seiner Entstehung wohl nicht ohne Wert sein werde? Wie erklärt er den Titel des Buches? Was versteht er unter „Malerei und Poesie“?

(Die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst und in der Poesie.)

I—VI.

I. Worin sieht Winckelmann das charakteristische Kennzeichen antiker Meisterwerke der bildenden Kunst? Welche Anwendung macht er von dem (nach seiner Ansicht allgemein gültigen) Gesetze auf die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst? Welchen Unterschied findet er an dem Laokoon des Virgil, welche Ähnlichkeit glaubt er bei dem leidenden Philoktet des Sophokles zu finden? Welchen Vorzug schreibt er den (bildenden) Künstlern der Griechen vor den neueren zu? — Welche zwei Bemerkungen Winckelmanns hebt L. als richtig hervor, und in welcher Hinsicht ist er anderer Meinung als dieser? Was hat ihm Anlaß zu seinem Widerspruch gegeben? — Wie schildert L. das Leiden des Philoktet? Scheint es nach dieser Schilderung dem des Laokoon in der Darstellung der bildenden

Kunst ähnlich zu sein? — Wie erweist L., daß das Schreien als der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes nach altgriech. Denkungsart recht wohl mit einer großen Seele bestehen kann: 1. aus dem Homer, 2. aus anderen griech. Dichtern? (Wie ist es zu erklären, wenn beim Homer Stellen sich finden, in denen die Helden den Schmerz unterdrücken?) Was folgert L. aus dieser Thatsache für den Grund, der nach Winckelmann die Künstler bestimmte, den Laokoon nicht schreiend darzustellen? (Welchen Seitenblick wirft L. auf das Verbeißen des Schmerzes, das moderner Geschmack und der Heroismus unserer Ureltern verlangte? Warum ist das Stoische untheatralisch?)

II. Worin steht L. gegenüber Winckelmann das Hauptgesetz der antiken bildenden Kunst? Wie wird dieses Gesetz bestätigt durch die Stellung, welche 1. das Publikum, 2. die Obrigkeit der Kunst gegenüber einnahm? Und wie bestätigt es die Praxis der Künstler selbst in der Behandlung von Leidenschaften? Beispiele. Welche Anwendung findet diese Beobachtung auf die Darstellung des leidenden Laokoon in der bildenden Kunst? Weitere Beispiele.

III. Inwiefern haben die Neueren im Gegensatz zu den Griechen der Kunst weitere Grenzen gezogen? Welche beiden in dem Wesen der bildenden Kunst liegenden Gesetze hätten aber, auch diese weiteren Grenzen als an sich berechtigt angenommen, dennoch die Meister der Laokoongruppe veranlassen müssen, den Ausdruck des Schmerzes auf ein niederes Maß herabzusetzen? (Was versteht man unter einem „fruchtbaren“ Moment? Was gilt in der bildenden Kunst als „transitorisch?“) Was folgert L. daraus auf die von ihm erwähnte Bemerkung des Montfaucon und die des Valerius Maximus? und welche Beispiele erläutern das Gesagte?

IV. Mit welchem Rechte kann L. jagen, daß die Ursachen, warum die Meister der Laokoongruppe in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten mußten, in dem Wesen der bildenden Kunst gelegen sind? Welche Gründe findet er nun in der Eigenart der Poesie dafür, daß ähnliche Schranken nicht für den epischen Dichter gegeben sind, und zwar 1. mit Rücksicht auf den Grundsatz, daß die Darstellung der Schönheit Hauptaufgabe der bildenden Kunst der Alten gewesen, 2. mit Rücksicht auf die auch der neueren bildenden Kunst gebotene Beachtung des fruchtbaren Moments? Und welche Anwendung macht er davon auf Virgils Schilderung des leidenden Laokoon? — Welche (drei) Einwände lassen sich nun dagegen anführen, daß, was für den epischen Dichter gelte, auch auf den dramatischen Dichter Anwendung finde? Inwiefern hat Sophokles die Idee des körperlichen Schmerzes im Philoktet verstärkt und erweitert, mit welchen anderen Leiden den körperlichen Schmerz verbunden, und welcher der genannten Einwände wird dadurch widerlegt? (Welche Seitenblicke wirft L. hierbei auf den Philoktet des Chateaubrun?) Welcher Einwand wird in dem Citat des Engländers (Adam Smith) weiter ausgeführt? Wie widerlegt L. diesen Einwand 1. im allgemeinen, 2. im besonderen mit Rücksicht auf die Empfindung, um welche es sich in diesem Falle handelt? Wie zeigt er nun in Anwendung des Gesagten auf das Drama des Sophokles, 1. daß wir den Philoktet nicht verachten?

(Wie urteilt L. dabei von der Ansicht des Cicero über das Ertragen körperlicher Schmerzen, und warum widerstrebt diese Ansicht der Absicht der Tragödie?), 2. daß wir bei seinem Leiden Mitleid fühlen, wenn wir auch nicht soviel Mitleid für ihn empfinden, als sein Schreien zu erfordern scheint? Wie wird, was in letzterer Hinsicht vom Philoktet gilt, auch durch die Trachinierinnen des Sophokles bestätigt? Welcher Unterschied besteht aber zwischen dem leidenden Herkules und dem leidenden Philoktet? Wie sucht L. den Einwand zu widerlegen, daß der Schauspieler das Leiden des Philoktet nicht bis zur Illusion bringen könne?

V. Welche Gründe leiht L. den Gelehrten, die da annehmen, daß der Virgilische Laokoon den bildenden Künstlern, und nicht umgekehrt das Werk der Künstler dem Dichter als Vorbild gedient habe? Wie beseitigt er die Möglichkeit einer dritten Annahme, daß nämlich beide, der Dichter und die bildenden Künstler, aus derselben Quelle könnten geschöpft haben? Inwiefern fehlt der Annahme, daß die bildenden Künstler den Virgil zum Muster genommen haben, die historische Gewißheit? Welchen Zweck verfolgt aber Lessing mit seiner Annahme, und warum ist für diesen Zweck historische Gewißheit der Annahme L.'s nicht geboten? — Welche Übereinstimmungen ergiebt nun der Vergleich zwischen dem Werke der bildenden Kunst und der Virgilischen Darstellung des leidenden Laokoon? Welche Unterschiede ergeben sich aber (von dem Geschrei abgesehen) aus diesem Vergleich 1. rücksichtlich der Verstrickung, 2. rücksichtlich der Bekleidung? Warum folgten die bildenden Künstler in diesen Punkten dem Virgil nicht, und warum that auch Virgil wohl daran, so darzustellen, wie er dargestellt hat?

VI. Wie faßt L. nochmals kurz das Ergebnis der vorigen Abhandlung zusammen, und was schließt er (gleich darauf) aus dem Umstand, daß die Künstler dem Dichter nicht überall folgen konnten, für den Satz, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse? Warum hätte nun aber wohl der Dichter den bildenden Künstler zum Muster nehmen und ihm auch in den einzelnen Zügen folgen dürfen? (Welches Gedicht liefert den thatsächlichen Beweis dafür, daß Virgil auch bei getreuer Nachahmung der bildenden Künstler ein vortreffliches Gemälde geliefert haben würde?) Warum würde es nun auffallend sein, daß der Dichter, die Nachahmung der bildenden Künstler durch ihn vorausgesetzt, von ihnen abgewichen ist: 1. bezüglich der Verstrickung aller drei Körper, namentlich aber 2. bezüglich des Schreiens? (Weshalb weist L. die Bemerkung Richardson's zurück, daß Laokoon schreie, um das Entsetzen der Troer zu erregen? warum die weitere Bemerkung, daß eine Gradation des Schmerzes nicht sachgemäß gewesen wäre?) 3. bezüglich der Windungen? Wie würde Virgil verfahren sein, wenn er thatsächlich die Gruppe hätte nachahmen wollen, und was folgt daraus, daß er in so wesentlichen Punkten von der Darstellung der bildenden Künstler abweicht? Worin zeigt sich allerdings Übereinstimmung mit dem Werke der bildenden Kunst? Wer ist aber, da der Punkt, worin sie übereinstimmen, nach L. sonst nicht in der griech. Tradition gefunden wird, wahrscheinlicher

als Nachahmer anzusehen? Welches Urteil können wir nun aus V und VI ziehen: 1. für die bildenden Künstler, vorausgesetzt daß diese den Virgil, 2. für Virgil, vorausgesetzt daß dieser die bildenden Künstler nachgeahmt habe?

Rückblick. Welches Thema behandelt L. in I—VI? welche Teile dieses Themas kommen zur Sprache in I—III, in IV, in V—VI? Inwiefern bietet I den negativen, II III den positiven Teil der in I—III enthaltenen Beweisführung? Welcher Satz wird in dem negativen Teile widerlegt, und mit welchen Gründen? Mit welchen Gründen wird in dem positiven Teile der Beweis geführt: 1. vom Standpunkte der antiken, 2. vom Standpunkte der modernen Kunstanschauung? Welches ist das Ergebnis der in I—III geführten Untersuchung? Mit welchen Gründen beweist L. das in IV behandelte Thema? In welcher Beziehung steht zu dem eigentlichen Thema die dem dramatischen Dichter gewidmete Digression? Wie zeigt L., daß, was für den epischen Dichter gilt, unter bestimmten Bedingungen auch für den dramatischen Dichter Geltung hat, und welche sind diese Bedingungen? Welche Erweiterung erhalten die in I—IV gewonnenen Resultate in V und VI? Disposition.

(Spence und Caninus.)

VII—XV.

VII. Welche beiden Arten künstlerischer Nachahmung werden auf Grund des Vorhergehenden von L. unterschieden, durch welche Beispiele erläutert und wie beurteilt er eine jede? Welche Möglichkeit ist außerdem noch gegeben, wenn verschiedene Künstler bei der Darstellung eines und desselben Gegenstandes in einem oder mehreren Punkten übereinstimmen? Zu welcher Ansicht dürfen aber solche zufällige Übereinstimmungen nicht führen, und warum nicht? Zu welchem Versuche hat diese falsche Ansicht den Engländer Spence verleitet? An welchen Beispielen zeigt L., daß Erläuterungen im Sinne Spences wohl gelegentlich am Platze sind, und worin besteht dann ihr Wert? An welchen Beispielen wird dann aber weiter gezeigt, daß solche Erläuterungen auch sehr vom Übel sein können, und aus welchen Gründen sind sie in diesen Fällen nicht am Platze?

VIII. Welcher wesentliche Unterschied zwischen der Malerei und der Poesie ist Spence entgangen, und in welcherlei Verlegenheit kommt er daher, wenn er Werke der einen Kunst durch die der andern zu erklären sucht? Wie zeigt sich diese Verlegenheit zunächst bei seiner Erklärung von Werken der bildenden Kunst in Rücksicht ihrer engeren Grenzen, und zwar 1. hinsichtlich des Endzweckes der Kunst, 2. hinsichtlich der Verständlichkeit der künstlerischen Schöpfungen? Wie unterscheiden sich daher die Darstellungen von Göttern und geistigen Wesen in der bildenden Kunst und in der Poesie, und an welchen Beispielen wird dieser Unterschied nachgewiesen? An welche Grenze ist der bildende Künstler gebunden, wenn er Götter und geistige Wesen

handelnd darstellt, und welchen Vorzug hat der Dichter bei solchen Darstellungen vor dem bildenden Künstler voraus?

IX. Durch welchen anderen, nicht im Wesen der Kunst gelegenen Umstand wird es oft unmöglich gemacht, die Werke der einen Kunst durch die der anderen zu erklären? An welchem Beispiele wird das erläutert? Welchen Unterschied hat man infolge dieses Umstandes unter den Werken der Antike zu machen, und welche verdienen nach L. eigentlich nur als Kunstwerke bezeichnet zu werden? (Wie unterscheiden sich der Kenner und der Antiquar?) Wie zeigt L. an einem anderen Beispiel aus Spence, daß man sich den Einfluß der Religion auf die Künste auch zu groß vorstellen kann?

X. Wie zeigt sich ferner die Verlegenheit Spences bei seiner Erklärung der Dichter, wo diese die Mäusen und personifizierte Abstrakta auftreten lassen? Welcherlei Zuthaten, die der bildende Künstler in der Darstellung solcher Wesen nötig hat, kann der Dichter entbehren? Beispiele. Warum sind diese Zuthaten dem einen entbehrlich, dem andern nicht? Welche Vorschrift ergiebt sich daraus für den Dichter? Inwiefern haben neuere Dichter oft gegen diese Vorschrift gelehrt? Welcherlei Attribute, mit welchen die bildenden Künstler die Abstrakta bezeichnen, kann aber auch der Dichter benutzen? Beispiele.

XI. Inwiefern scheint auch der Graf Caylus zu verlangen, daß der Dichter den personifizierten Abstrakten allegorische Attribute beilege? Welche andere Bemerkung des Grafen giebt L. Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen? Welche Art von Nachahmung empfiehlt also Caylus den bildenden Künstlern? Warum werden diese durch eine solche Nachahmung in unserer Achtung nicht verlieren, wie kann sie sogar zu einem Verdienst für sie werden? Welche Folge hat dieser Umstand für die Stoffe gehabt, welche die bildenden Künstler zu behandeln pflegen? Was versteht man daher in der bildenden Kunst unter Erfindung? Warum ist es auch ein Vorteil (wie für den Dichter, so auch namentlich) für den bildenden Künstler, wenn er eher bekannte als unbekannte Stoffe behandelt? Was folgt nun aber aus diesen Beobachtungen für den Vorschlag des Caylus, warum werden die Künstler, warum wird auch das Publikum ihn verwerfen? Inwiefern wird die Ansicht L.'s durch den Rat bestätigt, den Aristoteles dem Protagoras gab?

XII. Welcherlei Gattung von Wesen und Handlungen, die Homer bearbeitet, würde der blinde Künstler gar nicht unterscheiden können? Welche Folgen würde es also haben, wenn er dennoch solche Wesen und Handlungen darstellte? Durch welche Beispiele wird diese Beobachtung gestützt? Warum ist auch das Mittel, dessen der Maler sich zur Darstellung solcher Wesen und Handlungen bedient, ungeeignet 1. in den Fällen, wo der Dichter sich gleichfalls dieses Mittels bedient, 2. in solchen Fällen, wo der Dichter es nicht benutzt? Welche Beispiele stützen diese Bemerkung?

XIII—XV. Welche Antwort giebt L. auf die den XIII. Aufsatz einleitende Frage (betreffs der Darstellung sichtbarer Gegenstände) am Ende des Aufsatzes, und wie wird die in der Antwort liegende Behauptung durch zwei Beispiele aus dem Homer bewiesen? In welche

Form kleidet L. das aus XIII gewonnene Gesetz zu Beginn von XIV? Welche zwei weiteren Beispiele bestätigen es, und inwiefern? Was ist also ein poetisches Gemälde? An welchem Beispiele zeigt nun L., daß der Dichter die Darstellung auch unsichtbarer Gegenstände zu einem poetischen Gemälde erheben kann, an welchen, daß auch die Darstellung mancher sichtbaren Gegenstände wohl von dem Dichter als poetisches Gemälde, nicht aber von dem Maler als materielles Gemälde behandelt werden kann, und daß gegenteils die Darstellung anderer sichtbarer Gegenstände wohl zu einem materiellen, nicht aber zu einem poetischen Gemälde sich eignet? In welchem wesentlichen Unterschied der Malerei und Poesie ist diese Thatsache begründet?

Rückblick. Welche Gedanken leiten VII—XV ein? Welchem Werke gilt die Untersuchung in VII—X, welchem in XI—XV? Welche Absicht verfolgt das erstere dieser Werke? Wie zeigt L. die Verkehrt-heit dieser Absicht 1. rücksichtlich der Darstellungen bildender Künstler, 2. rücksichtlich der Darstellungen von Dichtern? Wie unterscheiden sich daher die Künstler und die Dichter in der Darstellung von Göttern und personifizierten Abstrakten? Welchen Rat giebt das zweite der von L. besprochenen Werke den bildenden Künstlern? Inwiefern liegt in diesem Räte etwas Gutes, und warum ist er dennoch verwerflich? Wie zeigt L., daß die Brauchbarkeit für den Maler keineswegs der Probierstein für den Dichter sein kann, 1. an der Darstellung unsichtbarer, 2. an der Darstellung sichtbarer Gegenstände? Was ist nach L. ein poetisches Gemälde, und worin liegt der Grund, daß es dem Maler unmöglich ist, dem Dichter bei der Darstellung eines solchen Gemäldes zu folgen? Welche hauptsächlichsten Ergänzungen erhalten die in I—VI gewonnenen Resultate in VII—XV? Disposition.

(Entwicklung der Unterschiede zwischen der Malerei und der Poesie aus dem Wesen beider Künste.)

XVI—XXV.

XVI. Wie heißen die sechs Grundgesetze, welche L. über die Gegenstände der bildenden Kunst und der Poesie aufstellt, und wie wird ein jedes begründet? Inwiefern bestätigt diese Grundgesetze die Praxis des Homer im allgemeinen durch die Gegenstände und die Art seiner Darstellung? Welcher zwei Arten von Kunstgriffen bedient er sich, um Körper andeutungsweise durch Handlungen zu schildern? Welche zwei Beispiele erläutern den ersten dieser Kunstgriffe? Welche drei Beispiele erläutern den zweiten Kunstgriff, und inwiefern ist das letztere von den beiden ersten verschieden? (Welche episodische Betrachtung gönnt L. dem Scepter des Agamemnon bei Homer?)

XVII—XVIII. Welchen Einwurf könnte man gegen das erste der für die Poesie aufgestellten Grundgesetze erheben, und welches Beispiel aus dem Homer könnte diesen Einwurf rechtfertigen? Inwiefern

sieht L. in dem Einwurfe selbst und in dem Beispiele zwei Einwürfe? Wie wird der eigentliche Einwurf widerlegt 1. durch den Zweck der Poesie, 2. durch das Mittel diesen Zweck zu erreichen? Welches Beispiel erläutert das Gesagte, und inwiefern? Wie faßt L. das Resultat nochmals zusammen? Unter welchen Umständen gestattet er aber eine (erste) Ausnahme von der Regel, und welche Beispiele aus Virgil bestätigen diese Ausnahme? Welche Zeugnisse anderer Dichter sprechen aber für die Hauptregel?

Wodurch haben also Mazzuoli und Titian in das Gebiet des Dichters übergegriffen, wodurch würde der Dichter in das Gebiet des Malers übergreifen? Auf welche (zweite) Ausnahme von der Hauptregel führt dann aber der Vergleich der Malerei und Poesie mit zwei freundlichen Nachbarn? Wie zeigt sich diese Ausnahme a) für den Maler 1. in großen historischen Gemälden, 2. in der Draperie des Raphael, b) für den Dichter in der Benutzung der Beiwörter? Wodurch erscheint diese Ausnahme gerechtfertigt 1. beim bildenden Künstler, 2. beim Dichter, wodurch insbesondere beim Homer? — Wie beantwortet L. den zweiten Einwurf bezüglich des Schildes des Achilles, und wie weist er nach, daß Homer auch hier das Existierende in ein Konfektives verwandelt? Welches Licht fällt durch den Vergleich mit dem Schild des Aeneas bei Virgil auf die Kunst der Homerischen Dichtung?

XIX. Welche Streitfrage berührt L. in XIX? Welcher Haupteinwurf wurde dagegen geltend gemacht, daß der Homerischen Beschreibung des Schildes in der Wirklichkeit ein Schild entsprechen habe oder habe entsprechen können? Wie versuchte Boivin diesem Einwurf zu begegnen? Durch welche Annahme glaubt L. die durch Boivin behauptete Möglichkeit der Darstellung stützen zu können? Durch die Beseitigung welches Irrthums des Boivin wird dann doch noch auch ohne diese Annahme die Möglichkeit der Darstellung bewiesen? An welchen Beispielen wird dieser Irrthum erläutert, und inwiefern? Wieviel Bilder befinden sich also auf dem Schilde, und wie hat Homer die Zahl der Bilder selbst angedeutet? Wie widerlegt L. die Ansicht Popes, daß der Homerische Schild „nach den strengsten Regeln der heutigen Tages üblichen Malerei angegeben sei“? — In welchem Zusammenhange steht XIX mit der vorausgehenden Untersuchung?

XX. Warum gilt, was über die Darstellung von Körpern überhaupt gesagt ist, umsoviel mehr von der Darstellung körperlicher Schönheit in der bildenden Kunst und in der Poesie? Welche negative Vorschrift ergiebt sich also für die letztere, und wie wird diese noch besonders begründet? Inwiefern sprechen die aus Homer, inwiefern die aus anderen Dichtungen entnommenen Beispiele für die Richtigkeit der Ansicht L.'s? Warum hat Dolce recht, wenn er die angeführten Stanzas des Ariost den Malern empfiehlt, warum L., wenn er sie den Dichtern als warnendes Beispiel hinstellt? Weshwegen ist nun aber doch Virgil nicht zu tadeln, wenn er den reichen Putz der Dido hervorhebt, und welche Wendung des Anakreon in den beiden Gedichten, in welchen er körperliche Schönheit beschreibt, und welche Äußerung des Lucian bestätigen die Regel?

XXI. Welche Behauptung liegt in der einleitenden Frage? Wie schildert Homer die körperliche Schönheit der Helena, wie Sappho die ihres Geliebten? Welch anderes Mittel bleibt dem Dichter zur Darstellung körperlicher Schönheit? Welche Stellen aus den Stansen des Ariost erläutern dieses Mittel, welche Stelle aus dem Anakreon?

XXII. Auf welche Weise zeigte Zeuxis in seinem Gemälde der Helena, wie der Maler dem Dichter nachahmen könne? Aus welchen Gründen würde aber die Art der Nachahmung, wie sie der Graf Caylus verlangt, am allerwenigsten den Ansprüchen an eine würdige Darstellung genügen? Inwiefern fanden die antiken Maler eine Anregung in den Gedichten Homers 1. im allgemeinen, 2. hinsichtlich einzelner Züge? Durch welche Beispiele wird das bestätigt? Wodurch scheint auch der Apollo von Belvedere L.'s Satz von der Nachahmung des Dichters durch den bildenden Künstler zu bestätigen?

XXIII. Welches Merkmal der Häßlichkeit scheint dafür zu sprechen, daß diese nicht Gegenstand poetischer Darstellung sein könne? Warum konnte aber Homer dennoch den häßlichen Thersites darstellen 1. an und für sich, 2. mit Bezug auf einen der beiden Zwecke, die der Dichter überhaupt mit der Darstellung des Häßlichen verbinden kann, und welches sind die Zwecke? Warum ist Häßlichkeit nicht an sich lächerlich, und wann erregt sie eher Mitleid als Lachen? Wodurch kann sie aber lächerlich werden? Welches wichtige Moment muß aber (nach Aristoteles) hinzukommen, wenn sie nicht aufhören soll lächerlich zu sein? Wie wird das durch das Beispiel des Quintus Calaber bestätigt? — Wie hätte sich mit der Häßlichkeit des Thersites die Empfindung des Schrecklichen verbinden können? Welche Gestalt Shakespeares erläutert die Verbindung des Häßlichen mit dem Schrecklichen?

XXIV. Warum kann der bildende Künstler das Häßliche darstellen, warum will er es nicht darstellen? Welcher Einwand könnte dagegen geltend gemacht werden, und wie wird dieser Einwand durch die Anwendung widerlegt, welche L. von Mendelsjohns Bemerkung über den Ekel auf das Häßliche macht? Welche Ansicht hat Aristoteles über die Darstellung dessen, was in der Natur unseren Widerwillen erregt? Wie zeigt aber L., daß daraus für die Darstellung des Häßlichen in der Kunst nichts gefolgert werden könne, und inwiefern scheinen auch die von Aristoteles benutzten Beispiele dafür zu sprechen, daß dieser selbst das Häßliche nicht habe einschließen wollen? — Warum könnte die bildende Kunst, wenn sie auch das Häßliche nicht um seiner selbst willen darstellen wollte, sich dessen dennoch als Mittel zum Zweck bedienen, und welcher Art ist dieser Zweck? Warum ist aber trotzdem der bildenden Kunst anzuraten, von der Darstellung des Häßlichen Abstand zu nehmen?

XXV. Welchen Vergleich zieht Mendelsjohn zwischen den Empfindungen der Furcht, des Schreckens, des Zornes und der Traurigkeit auf der einen, der Empfindung des Ekels und den mit ihm verwandten Empfindungen auf der anderen Seite? Welche Anwendung macht L. davon auf das Häßliche? Auf welche Sinne beschränkt Mendelsjohn die Empfindung des Ekelhaften, und inwiefern glaubt L. diese

Schranken erweitern zu dürfen? Warum ist das Ekelhafte dem Häßlichen auch rücksichtlich der Darstellung durch die Kunst ähnlich? Inwiefern kann es als Mittel zur Erregung des Lächerlichen vom Dichter vernutzt werden, und durch welche Beispiele wird das erläutert? Welche andere Verbindung kann das Ekelhafte außerdem noch eingehen, und wie nennt L. die durch diese Verbindung gegebene Empfindung? Welche Beispiele erläutern diese Verbindung? Welche Art des Schrecklichen kann sogar mit Hilfe des Ekelhaften dargestellt werden, und warum? Welche Beispiele dienen zur Erläuterung? Warum kann nun aber das Ekelhafte nicht Darstellung der bildenden Kunst sein? Beispiele. Warum nimmt sie zweckmäßigerweise auch von der Darstellung des Ekelhaften zur Verstärkung des Lächerlichen und Schrecklichen Abstand?

Rückblick. Wie lauten die Grundsätze, welche L. für die Grenzen der bildenden Künste und der Poesie aufgestellt hat, und wie werden sie 1. theoretisch, 2. aus der Praxis des Homer bewiesen? Welche Folge hat es für den Dichter, wenn er in das Gebiet des Malers übergreift? Inwiefern sind sowohl dem Dichter als auch dem Maler Ausnahmen und Grenzüberschreitungen gestattet, und wie zeigt sich auch hier Homer als der wahre Dichter? Inwiefern finden die Gesetze, welche die Darstellung körperlicher Gegenstände im allgemeinen betreffen, auch Anwendung auf die Darstellung körperlich schöner Gegenstände? Welche Mittel stehen aber dem Dichter für die Darstellung körperlicher Schönheit zu Gebote? Inwiefern liegt gerade hier der Punkt, wo der Dichter dem bildenden Künstler Stoff zur Nachahmung bieten kann? Warum gilt, was über die Darstellung des körperlich Schönen durch den Dichter und den bildenden Künstler gesagt ist, nicht auch für die Darstellung des Häßlichen und Ekelhaften? — Disposition.

Zu berichtigen:

S. 27 Z. 4 v. oben statt lieben lies: liebsten.



**Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker mit Kommentar
für den Schulgebrauch und das Privatstudium.**

- XX. Lessings Hamburgische Dramaturgie. Von Dr. J. Buschmann, Provinzial-Schulrat. 2. Aufl. *M* 1,60
- XXI. Goethes Dichtung und Wahrheit. Schulausgabe von Dr. J. Dahmen. *M* 1,00
- XXII. Körners Brinn. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Dr. J. Dahmen. *M* 1,00

Der deutsche Aufsatz in Lehre und Beispiel für die mittleren und oberen Klassen höherer Lehranstalten. Von Franz Linnig, Geheim. Reg.= und Prov.=Schulrat. 7. verb. Aufl. *M* 3,—

Das Linnig'sche Werk gehört zu den besten dieser Art.

Gymnasium.

Praktischer Lehrgang des deutschen Aufsatzes für die oberen Klassen der Gymnasien und anderer höherer Lehranstalten. Eine Sammlung von deutschen Schulaufsätzen, prosaischen Lesestücken, Dispositionen, Materialien und Themen. Nebst einer theoretischen Einleitung über die Aufsätze im allgemeinen von Dr. Bernh. Werneke, Gymn.=Direktor. 3. verbesserte Auflage. *M* 3,—

Dieses vortreffliche Werk eines bewährten Schulmannes ist wiederholt als eine mustergültige Leistung anerkannt worden. Lehrern und Schülern bietet der theoretische und praktische Teil eine reiche Fundgrube der Belehrung.

Gymnasium.

Entwürfe zu deutschen Aufsätzen und Reden nebst einer Einleitung in die Stilistik und Rhetorik und Proben zu den Hauptgattungen der prosaischen Darstellung für Gymnasien, Seminarien und Realschulen. Von J. Rehrein, weil. Sem.=Direktor. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Gymn.=Oberlehrer Dr. Val. Rehrein. 8. Auflage. *M* 3,80

Rehrein's Entwürfe bieten eine reiche Fundgrube für die Auswahl der Themata, die Gliederung und die sachliche Behandlung der deutschen Schulaufsätze.

Zeitschrift f. Realschulen.

Vorschule der Poetik und Literaturgeschichte. Ein Hilfsbuch für den Unterricht im Deutschen für Lehrer und Lernende. Von Franz Linnig, Geh. Regierungs- und Prov.=Schulrat. 2. umgearbeitete u. erweiterte Auflage. *M* 3,60

Schon in der ersten Auflage als ein vortreffliches Buch anerkannt. Die vorliegende zweite Auflage ist eine wesentlich vermehrte. Die Vermehrung kommt vorzugsweise der volkstümlichen Dichtung zu gute. Der Verf. giebt jedesmal eine Geschichte der einzelnen Dichtungsarten und er giebt zugleich Anleitung zur unterrichtlichen Behandlung der einzelnen Dichtungsarten.

Pädag. Jahresbericht. 41. Bd.

Kleines Handbuch der deutschen Synonymen und synonymischen Redeweisen für die Schule und das praktische Leben dargestellt von Chr. Richter. *M* 2,00, geb. *M* 2,50.

Das vorstehende Werk, den Bedürfnissen der Schule und des praktischen Lebens anpassend bearbeitet, ist als eine willkommene Erscheinung zu betrachten und zu empfehlen.

Österr. Lehr- und Lernmittel-Magazin.

Geschichte der deutschen National-Litteratur. Zum Gebrauche an Gymnasien und anderen höheren Lehranstalten, sowie zum Privatgebrauch. Von Dr. Bernh. Hüppe. 4. verb. Aufl. besorgt von A. Frauzem, Sem.=Direktor. *M* 2,00

Lessing, Gotthold Ephraim,

Lessings Laokoon

Paderborn 1894

P.o.germ. 59 s-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11668256-0